Mihai Ignat

O ISTORIE ANTROPONIMICĂ A ROMANULUI ROMÂNESC

VOLUMUL I: 1705 – 1945

Editura Universității *Transilvania* din Braşov

Adresa: Str. Iuliu Maniu 41A
500091 Braşov
B-dul Iuliu Maniu 41A
Tel: 0268/476.050
Fax: 0268/476.051
E-mail: editura@unitbv.ro

Editură acreditată CNCS pentru domeniul Filologie
Cod PN–II-ACRED–ED–2012-0280

Copertă: Ramona Hărşan
Tehnoredactare: Cristina Vasilică

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
IGNAT, MIHAI
O istorie antroponimică a romanului românesc / Mihai Ignat. - Braşov : Editura Universității "Transilvania", 2016-
2 vol.
ISBN 978-606-19-0793-9
Vol. 1 : 1705-1945. - 2016. - Conține bibliografie. –
ISBN 978-606-19-0794-6
821.135.1.09

Mihai Ignat

O istorie antroponimică a romanului românesc

Volumul I

1705 – 1945

Editura Universității Transilvania din Brașov

2016

Cuvânt înainte

Nu atât o „istorie”, cât un studiu diacronic reprezintă textul de față, o serie de analize în ordine cronologică ale romanelor românești reprezentative din unghiul numelor proprii ale personajelor. În teza mea de doctorat, publicată în 2009, *Onomastica în romanul românesc*, pe lângă un demers teoretic și conceptual, pe lângă o tipologie a antroponimelor din ficțiunile epice și pe lângă o încercare de poetică a numelui propriu, am inclus relativ numeroase incursiuni hermeneutice asupra acelor texte romanești – în general canonice – în care am considerat că onomastica are o funcție sau o valoare ce merită atenția unei interpretări. Aceste analize s-au constituit într-un corpus de exemple și demonstrații menite să susțină ideea că numele proprii ale personajelor reprezintă o cale de acces particulară în universul unei opere literare, respectiv un obiect de studiu suficient de interesant, de bogat și de profitabil din unghi exegetic.

Cartea de față, respectiv primul ei volum, adaugă celor 37 de romane comentate din unghi onomastic în teza de doctorat apărute până la finalul celui de-al doilea război mondial (cu câteva remanieri și adăugiri), alte 85 de romane considerate demne de interes din punctul de vedere al numelor de personaje. Am lăsat deoparte o serie întreagă de volume prea puțin relevante din acest unghi, în care intră titluri precum: *Venea o moară pe Siret*, *Velerim și Veler Doamne*, *Țapul* (*Zeul iubirii*), *Cartea nunții*, *Chimonoul înstelat*, *1916*, *Ochii Maicii Domnului*, *Voica*, *Călător din noaptea de ajun* ș.a.

Ordinea cronologică a fost încălcată doar atunci când am discutat despre dipticuri, trilogii sau cicluri romanești (vezi Duiliu Zamfirescu, George Mihail Zamfirescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban ş. a.).

Scopul acestui studiu cronologic îl reprezintă identificarea mărcilor specifice ale numelor proprii din romanele românești, scoaterea în evidență a semnificațiilor, a valorii estetice (expresive), a funcțiilor (narative, descriptive, caracterologice etc. ale) antroponimiei literare, determinarea modului în care sunt numite personajele sau se raportează personajele la numele lor ori ale celorlalte personaje, captarea contextului ficțional sau extra-ficțional al utilizării numelor proprii, descrierea și interpretarea raporturilor dintre numele proprii din imaginarul romanesc, a caracteristicilor stilistice, sonore, semantice ori chiar etimologice (când e cazul) ale acestor nume, introducerea lor într-o tipologie sau alta ş. a. m. d. În cele din urmă, miza principală a fost aceea a interpretării romanelor românești din unghiul onomasticii personajelor, întru confirmarea, contrazicerea sau completarea intervențiilor exegetice anterioare,

interpretare integrată unui parcurs cronologic în care intră şi precizări legate de filiaţii, înrudiri sau diferenţe.

Constatarea făcută e aceea că uneori romane non-canonice, modeste, oferă un material mai bogat din punct de vedere onomastic decât unele opere de referinţă, dar şi că referinţele (auctoriale sau ale personajelor) cu privire la numele proprii din ficţiunile romaneşti şi româneşti sunt mult mai numeroase, mai bogate şi mai interesante decât ar putea să pară. Între un regim al discreției şi unul al spectaculosului, găsim toate variantele de manifestare a numelor proprii ficţionale, prin toate dimensiunile posibile (referenţiale, stilistice, semantice, sonore, etimologice, conotative).

Oricum, materialul obținut reprezintă mai degrabă o cartografiere a numelor proprii de personaje, într-o hartă relativ completă a modurilor în care acestea apar, se manifestă şi semnifică în operele din care fac parte. Dacă pe baza acestei hărți se pot face incursiuni mai profunde în textele respective, atunci cred că rostul ei, respectiv al acestei „istorii" antroponimice este justificat.

Dimitrie Cantemir
ISTORIA IEROGLIFICĂ

Deşi nu este un roman în sensul modern al termenului, *Istoria ieroglifică* (încheiat în 1705 şi publicat pentru prima dată integral în 1965) are suficiente trăsături care îl pot omologa drept precursorul sau prologul relativ îndepărtat al genului romanesc autohton. Alegorie greu lizibilă, cu o retorică extrem de pretenţioasă şi de îndepărtată de naraţiunile premoderne şi moderne (la fel de distanţată precum limba sa datată), *Istoria ieroglifică* ficţionalizează conflictul dintre Cantemir şi Constantin Brâncoveanu, adică îl translează în perimetrul unei naraţiuni cu tâlc şi cu personaje-tip care susţin demonstraţia unei moralizări (vezi şi bogăţia paremiologică, mult comentată, a cărţii). „Ieroglifele" nu reprezintă decât „măştile" animaliere ale personajelor istorice reale din epoca lui Cantemir. Prin urmare, Moldova, Ţara Românească şi Imperiul Otoman vor deveni, în ordine, „monarhia" mamiferelor, cea a păsărilor, respectiv „împărăţia" peştilor. Pe cale de consecinţă, Leul şi Vulturul se vor confrunta laolaltă cu supuşii lor: Ursul (Vasilie vornicul, adică boierul Vasile Costache), Lupul (Bogdan hatmanul, adică hatmanul Lupu Bogdan), Vulpea (Ilie stolnicul, Ilie Enache Ţifescu), Ciacalul (Maxul sărdarul) etc. – respectiv Corbul (Basaraba vodă, de fapt Constantin Brâncoveanu), Lebăda (banul Cornescu), Şoimul (Toma postelnicul) etc. „Roman" cu cheie (căci în final Cantemir oferă „Scara numerelor şi cuvintelor ieroglificeşti tâlcuitoare"), *Istoria ieroglifică* e nu doar cea dintâi ficţiune narativă (chiar dacă pleacă de la realitatea istorică) autohtonă, ci şi prima care recurge la o onomastică specifică, în speţă „animalieră", adică una cu sens „la vedere", dat fiind că fiecărui personaj zoomorf i se atribuie însuşiri antropomorfice, de regulă după credinţa populară (Vulpea e perfidă, Corbul este agresiv şi rău intenţionat etc.). În modul cel mai direct şi mai clar posibil, scrierea lui Cantemir se constituie în punctul de plecare al uneia din cele două tradiţii onomastice importante: cea a denominaţiei explicite, cu semantism – deosebită de cea a denominaţiei „discrete", neostentative, fără semantism. Cea dintâi face casă bună în mod special cu teatrul (cu un anumit tip de teatru, gen Alecsandri şi Caragiale) şi se regăseşte la romancieri precum Nicolae Filimon, Tudor Arghezi, Ştefan Bănulescu, Mircea Horia Simionescu ş. a.; cea de-a doua va fi reprezentată de autori precum Camil Petrescu, Anton Holban sau Radu Petrescu. O a treia „linie" de evoluţie înseamnă, ca dominantă, evident, o onomastică de tip sonor, cu acustică specială, mai mult sau mai puţin „exotică" – aici intră, de pildă, George Călinescu, Hortensia Papadat-Bengescu sau acelaşi Mircea Horia Simionescu (dat fiind că, deloc surprinzător, aceste „tradiţii" se intersectează frecvent, se regăsesc combinate la anumiţi autori).

Ion Ghica
ISTORIA LUI ALECU ŞORICESCU

Început în anii 1848 – 1849, dar neterminat, publicat de Ştefan Cazimir în antologia *Pionierii romanului românesc* din 1962 şi reprezentând una din primele încercări de roman autohton, *Istoria lui Alecu Şoricescu* se remarcă la capitolul nume proprii în câteva puncte. În primul rând, de numele propriu se leagă o revelaţie a protagonistului. Ca proaspăt elev al şcolii româneşti de la Sf. Sava, acesta are surpriza să constate că, deşi până atunci ştia că se cheamă Alecu Şoricescu, de acum se numeşte Şoricescu Alecu, după necunoscuta, până atunci, regulă a catalogului. Ajuns în cabinetul directorului despre care eroul notează că „în duhul meu era mai presus de Platon şi Arhimed", Alecu – numit şi Alecache – profită de lipsa „învăţatului" spre a privi „printr-un ochean înfipt într-un picior cu trei craci". Proprietatea misteriosului obiect de a răsturna perspectiva („când, ce să văz? Biserica din mijlocul curţii, întoarsă cu turnu în jos, oamenii umbla cu picioarele în sus, pe orice puneam ocheanu să întorcea cu josu în sus") îi va da „cheia de lectură" a lumii, inclusiv explicaţia referitoare la antepunerea numelui de familie: „mai pe urmă, multe întâmplări ale petrecerii mele în Sf. Sava le atribuiam efectului acelui ochean; astfel îmi explicam şi intervertiţia părţilor numelui meu şi o priveam ca de bun augur, socotind că acel domn era să prefacă ţara cu totul, întorcând-o ca în ochean." Noua logică a universului este reflectată, prin urmare, şi de noua aşezare a părţilor numelui, iar intervertirea onomastică nu e decât efectul schimbării pe toate celelalte planuri, efect generat, în mintea de paisprezece ani a eroului, de „puterile" obscure ale proaspătului director „atunci venit din ţari streine", căci acesta şi nu altcineva îi scrisese pentru prima dată numele „întors."

Tot de un nume se leagă şi un alt moment important pentru protagonist: „La 2 septembrie 1837, a treia zi de Sf. Alexandru, mi să deschidea porţile închisoarei Ploeştilor. Alecu-vodă mă iertase totdeodată cu mulţi tâlhari osândiţi pentru fur şi omor." Domnitorul şi-a ales inspirat data amnistierii, de ziua sa onomastică, legându-şi astfel numele de eliberarea unor deţinuţi, sub semnul sfântului omonim. El recurge astfel la o „lovitură de imagine", fapt pe care naratorul nu pare a-l remarca, însă contextul e de natură a-l pune în evidenţă. Mai ales că recurenţa numelui Alexandru[1] nu se opreşte aici, ea mai implică şi numele personajului central al istoriei povestite de Ion Ghica. Destinul lui Alecu Şoricescu pare a sta, iată, şi sub imperiul propriului nume, care în acest moment capătă o funcţie salvatoare, eliberatoare la propriu.

[1] Recurenţă, vom vedea, extinsă la relativ multe romane autohtone (v. *Manoil*, *Elena*, *La gura sobei, Mistere din Bucureşti, Don Juanii din Bucureşti* ş. a.)

Ca şi în alte romane autohtone de pionierat, remarcăm utilizarea articulată[2] a numelui: „Până seara închiriase o odaie în hanu *Golescului*, o încălzise şi mă şi mutase"; sau: „Acum eram favoritul cocoanei *Măndichii Luculeschii*, ca unul ce eram mai nou în casă. (…) Ambiţia începuse a mă lucra, şi casa Luculescului începuse a mi se părea ceva prost, căci nu era cea dintâi casă de joc din Bucureşti." Procedeul denotă persistenţa în spaţiul citadin a habitudinilor specifice ruralităţii, al existenţei unei mentalităţi cvasi-rurale. În acelaşi timp, prezenţa unor astfel de forme onomastice are, din perspectiva istoriei stilurilor romaneşti, şi efectul involuntar al datării textului. O dată încheiate epoca paşoptistă şi aceea postpaştoptistă, aceste forme se răresc considerabil, iar când reapar au în mod vădit o funcţie strict individualizatoare, utilizarea lor caracterizând, peiorativ, exclusiv anumite personaje, de speţă „joasă".

Chiar dacă îl ia, se pare, ca model pe Louis Reybaud[3], cu al său *Jérome Paturot a la recherche d'une position sociale*, Ion Ghica are ştiinţa autohtonizării prozei sale, iar această adaptare începe şi se sfârşeşte cu alegerea unor nume specific româneşti.

Mihail Kogălniceanu
TAINELE INIMEI (1850)

În *Tainele inimei*, Mihail Kogălniceanu recurge la alt procedeu relativ frecvent întâlnit în primele romane româneşti, de regăsit şi mult mai târziu, de pildă în romanele lui Camil Petrescu sau ale Hortensiei Papadat-Bengescu, acela al folosirii iniţialelor în locul numelor întregi. Logofătul A., vornicul B.,

---

[2] Aşa cum subliniază Al. Graur, Domniţa Tomescu, Marica Pietreanu ş.a., tendinţa generală a limbii române a fost aceea de a dezvolta analitismul, de a recurge la auxiliare în locul desinenţelor nominale, fenomen căruia li se supun în primul rând numele proprii („Numele de persoane au manifestat, înaintea numelor comune şi mai mult decât ele, tendinţa de a suprima flexiunea nominală: se folosesc metode analitice în locul celor sintetice, se reduce diferenţa între formele cazuale prin suprimarea alternanţelor vocalice şi consonantice." – Al. Graur, *Nume de persoane*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1965, p. 137). Prin urmare, aşa cum vom vedea, prezenţa antroponimelor articulate enclitic, a vocativelor în „-o" (diferite, astfel, de nominativele în „-a") sau trecerea numelui de familie la feminin (v. infra) din textele primelor noastre romane nu reprezintă decât semnele epocii în care au fost scrise – ceea ce, de altfel, le şi creşte valoarea artistică, prin aşa-zisa „culoare locală" pe care o imprimă (şi) în acest mod.

[3] Sugestia, până la a fi susţinută şi validată de criticii şi de istoricii literari, vine întâi şi-ntâi de la Vasile Alecsandri, care, scriindu-i lui Alexandru Hurmuzachi din Constantinopol, la 12 mai 1849, nota: „Aici am descoperit la un prieten al meu, om de duh şi cu judecată, o scriere însămnată, plăcută şi folositoare ţărilor noastre, un roman de *moeurs*, un soi de Jérome Paturot românesc (...) Această scriere ce bate în moravurile şi defectele societăţii noastre din Bucureşti este menită a trage luarea aminte a tuturor cetăţenilor. Prietenul meu ce doreşte a păstra anonimul pentru toţi, afară decât pentru tine, îţi este cunoscut bine, căci numele lui este Ion Ghica. Destul e să cunoşti numele autorului ca să judeci de meritul operei sale." (cf. Eugenia Carcalechi, *Despre două scrieri necunoscute ale lui Ion Ghica*, în „Arhiva", nr. 1, ianuarie 1906, p. 40, apud D. Păcurariu, *Ion Ghica*, E. P. L., Bucureşti, 1965, p. 102.)

postelnicul C. şi comisul D. rămân, discret, sub protecţia criptonimelor, dat fiind că, reprezentanţi ai înaltei aristocraţii a Moldovei, sunt pomeniţi prin intermediul „loretelor" lor. Procedeul, asupra căruia Kogălniceanu insistă („Domnul A. să uită la doamna B. Viteazul ofiţer C., gloria miliţiei şi groaza civililor, aleargă în droşca lui Ivanuşca după loreta domnului G. Cuconiţa E. ia sama că echipajul ei nu este aşa de frumos ca balonul d-nei F. etc."), indiferent că apare la o mie opt sute ori la o mie nouă sute, are o funcţie limpede: aceea de a conferi ficţiunii un background realist; este, deci, o modalitate de respectare/ confirmare a principiului mimetic. Acest principiu e susţinut şi de preocuparea pentru educaţia socială şi morală, pentru idei şi directeţe, observată de critici precum Mircea Zaciu sau Şerban Cioculescu atunci când se apleacă asupra motivelor pentru care Kogălniceanu îşi părăseşte cariera – ori chiar texte abia începute – de autor de ficţiune[4]. Că pentru Kogălniceanu onomastica reprezintă un mod de caracterizare „concentrată", esenţializată (şi directă, pe linia celor relevate de Zaciu) a personajelor sale – pe care are grijă, ca toţi ceilalţi pionieri ai romanului nostru, să le portretizeze din primul moment în aşa fel încât să nu lase dubii cu privire la profilul şi la evoluţia lor ulterioară[5] – o dovedesc şi alte repere antroponimice. Ca să înţelegem că între tată (un fost soldat al lui Napoleon, devenit fondatorul primului institut francez de pe malurile Bahluiului şi răsplătit pentru asta, la bătrâneţe, cu sărăcia şi uitarea) şi fiu (fost „studiant de umanităţi în Paris, care însă în loc de a-şi face studiile în cărţi pulberoase, preferasă a le face asupra cei mai frumoase jumătăţi a neamului omenesc") nu mai există nici o legătură sub raportul originii franceze, ni se spune că fiul, „născut în Iaşi, nu avea de franţez decât numele." Aici numele este invocat ca un element pur decorativ, superficial, al legăturii fiului (născut şi crescut în Moldova) cu Franţa tatălui.

[4] „Singura lui preocupare (şi obsesie) sunt ideile, temerare, efervescente, transgresându-şi epoca, acumulate cu chibzuinţă şi cu conştiinţa că ele alcătuiesc o pulberărie, un arsenal. Încrederea oarbă în idee (şi în forţa ei de şoc) scade treptat orice credit acordat ficţiunii şi gratuităţii. Discursul narativ, când nu e concentrat la anecdotă sau apoftegmă, îl oboseşte repede, ocolurile epice şi descriptive pentru a ajunge la ţinta ideologică îi vor părea curând superflue, derizorii." (Mircea Zaciu, *Viaticum*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1983, p. 58); „Romanul este însă pentru el, ca şi celelalte genuri abordate în tinereţe, un mijloc de acţiune socială, un instrument de luptă, nu un simplu divertisment de amator. *Tainele inimei* se încadrează, aşadar, acţiunii politice a luptătorului, destinat prin forţa temperamentului şi a împrejurărilor să devină corifeul marilor reforme înfăptuite în decursul celor cincisprezece ani următori." (Şerban Cioculescu, *Prozatori români*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1977, p. 46); „Ca *alter ego* auctorial, nedesprins mai mult de un deget de plăsmuitorul său, povestitorul Kogălniceanu «vede idei», nu oameni sau fapte. Tema, cu substratul său ideologic, cu destinaţia sa persuasivă, didactică, prevalează net asupra substanţei epice. Este de aşteptat ca ea să-şi exercite permanent tutela asupra invenţiei narative." (Liviu Papadima, *Literatură şi comunicare. Relaţia autor – cititor în proza paşoptistă şi postpaşoptistă*, Ed. Polirom, Iaşi, 1999, p. 166) – Unul din nivelurile la care tema „operează", mai mult sau mai puţin evident, asupra invenţiei narative este, de bună seamă, acela al onomasticii.

[5] „După lunga diatribă a unui personaj port-voce al autorului, capitolul «romanului» se încheie şi lucrul e abandonat. Kogălniceanu n-a terminat *Tainele inimei* fiindcă esenţialul «dezbaterii» a fost rostit, caracterele viitorului conflict au fost şi ele fixate, intriga, fabula epică nu-l mai ispitesc." (Mircea Zaciu, ibidem).

De asemenea, ca să fie limpede potretul celor doi eroi principali, ei poartă nume potrivite ca o haină caracterului lor. „Leşescu" e numele colonelului dandy, cu port „de cea mai mare delicateţă", cu faţa „palidă şi veştegită de excesuri timpurii", pe când „Stihescu" e al vărului său, „reversul medaliei", adică omul „zdravăn, roşu la faţă, cu o figură francă şi deschisă", care, în contrast perfect cu „afectaţia" rudei sale, se remarcă prin „naturaleţa sa în vorbă, port şi maniere." În acest sens, Liviu Papadima notează: „Dispunerea simetrică şi contrastivă e cât se poate de tranşantă. Personajele faţă în faţă ocupă poziţii aproape antinomice, marcate prin numeroase detalii: onomastică, vestimentaţie, înfăţişare, biografie, comportament. Leşescu e «un dandi» veştejit «de excesuri timpurii», Stihescu, un «român verde şi vârtos»."[6] De la modul de a vorbi la vestimentaţie şi la obiectul consumaţiei (Leşescu – îngheţată, Stihescu – „punş fierbinte"), cei doi sunt puşi întotdeauna în opoziţie, cu evidenta teză a superiorităţii naturaleţei lui Stihescu asupra afectării lui Leşescu. Opoziţie care începe şi se sfârşeşte cu numele „românesc", nu altceva decât o *figură* a esenţei – spre deosebire de *figura* denotând superficialitate a numelui de franţuz amintit mai sus. „Leşescu" exprimă evident lipsă de vlagă, ipocrizie şi preţiozitate, în contrast cu „Stihescu" – ce trimite la *stihie*, aici în accepţia pozitivă de naturaleţe, de firesc, dar şi de vigoare de sursă rural-autohtonă (Stihescu e „propietar din Besarabia" priceput la grâu – şi nepriceput la mârşăvii) ce surclasează, bineînţeles, devitalizarea manieratului său văr. Întregul sistem de contraste este construit pe temeiul semantic al acestui „maniheism nominal", care la rândul său îşi găseşte în respectivul sistem opozitiv un sprijin contextual. (În concluzie, ideea Ioanei Pârvulescu, potrivit căreia Kogălniceanu e neglijent la capitolul antroponime[7], poate fi considerată eronată. Dar obiecţia noastră ar părea lipsită de obiect dacă ne-am rezuma la simpla constatare că fraza citată de Ioana Pârvulescu – „Numele ei vă voi spune că era Niceta sau cam pe aproape" – ne trimite la schiţa *Iluzii pierdute*, pe care, de altfel, o istorie a romanului românesc nici nu are de ce să o reţină. Numai că sensul dat în context de către Ioana Pârvulescu este unul general: Kogălniceanu, *în genere*, nu ar fi interesat de onomastica personajelor sale. Or analiza *Tainelor inimii* a demonstrat, sperăm, că lucrurile nu stau aşa, şi că, dacă în schiţa cu pricina, proză apărută în 1841, numele proprii nu reprezintă o preocupare a autorului, atunci romanul abia început, publicat fără semnătură în 1850, dovedeşte că optica scriitorului s-a schimbat. Pe de altă parte, chiar Ioana Pârvulescu sugerează că „neglijenţa" lui Kogălniceanu s-ar explica, de fapt, prin intenţiile ludice – „Kogălniceanu nu dă importanţă acestui aspect (...), dar e o neglijenţă ludică şi conştientă" – şi că, prin urmare, aşa cum ne dovedeşte citatul

[6] Liviu Papadima, ibidem, p. 164.
[7] Ioana Pârvulescu, *Alfabetul doamnelor*, Ed. Crater, Bucureşti, 1999, p. 152.

din *Alfabetul doamnelor*, absența sau „imprecizia" nominală este voită, asumată – ceea ce, de fapt, întărește ideea că autorul ar fi preocupat de această latură a prozei. Totodată, dimensiunea ludică a „bâiguielii" sau a absenței onomastice e dublată de substratul autobiografic al schiței, pactul referențial fiind sugerat prin argumentul păstrării discreției: „Aceste toate nu vi le spun, dintâi, pentru ca să nu vă fie urât, și al doile, pentru că vreau să fiu discret; și discreția este un pașaport care deschide inimile femeilor și ușile bărbaților." Declarația aceasta nu acoperă numai registrul întâlnirilor amoroase ale personajului-narator, ci întreaga schiță – la nivelul onomasticii: sugerând că tot ce relatează și toți ascultătorii și toate referințele sunt /au fost reale, povestitorul preferă să anonimizeze personajele, auditoriul din textul-ramă, și să recurgă la inițiale atunci când e vorba de scriitori celebri precum Vasile Alecsandri sau Costache Negruzzi. Și asta în ciuda faptului că textul are o prefață prin care ni se dă de înțeles că „toate numele din aceste file sunt închipuite (…) pentru liniștirea acelora ce s-ar socoti atinși de oareșcare însemnări." Precizarea e cu atât mai surprinzătoare cu cât, cum constatam, nici în „Introducție", nici în povestea de amor propriu-zisă, personajele, cu excepția Nicetei, nu poartă nume! Ca să nu mai adăugăm numeroasele referințe care țin de biobibliografia lui Kogălniceanu și care tocmai că dau schiței aerul cel mai autentic cu putință, în răspăr cu precizarea caracterului fictional făcută în scurta prefață. Concluzia pe care o tragem este că aceste declarații și precizări contradictorii dau, într-adevăr, un caracter ludic textului, iar în interiorul jocului pe muchia dintre fictional și referențial/autobiografic lipsa numelor ori neglijența față de ele – vezi „Niceta *sau cam pe aproape* (s. n.)" – își găsesc justificarea.)

Tot antitetic este construită descrierea celor două personaje feminine, Elena (nume frecvent, alături de Maria, în istoria romanului românesc) și Laura, care urmează opoziția arhicunoscută între înger și demon. Observând că la Kogălniceanu modelele clasice sunt răsturnate – îngerul are păr negru, iar demonul e blond – Al. Călinescu adaugă: „Apoi, aceasta din urmă poartă numele cel mai îngeresc, mai pur și mai poetic cu putință: Laura."[8] Acceptând sugestia – gândul criticului trebuie să fi fost la Laura lui Francesco Petrarca – putem spune că numele eroinei devine un al doilea element de contrast în interiorul modelului: demonul nu doar că e blond, ci și poartă nume „serafic".

Atenția pe care autorul o acordă efectelor onomastice se observă și în pasajul în care îl căinează, la persoana întâi, pe Felix Barla, propietarul piemontez al „confetăriei" celei mai celebre a Iașilor: „În zadar bietul om se mânie, se roșește, numește pre datornici gogomani; născuții de la Gogomănești fac urechea surdă, mănâncă la confeturi și înghețate pe datorie și plătesc când n-au alta ce face." Iată, Kogălniceanu găsește că e de mai mare efect să recurgă

[8] Al. Călinescu, *Biblioteci deschise*, Ed. Cartea Românească, București, 1986, p. 22.

la un joc de cuvinte bazat pe inventarea unui nume propriu derivat dintr-unul comun: gogomanii neplătitori sunt numiți „născuții de la Gogomănești", localitate pur generică ce desemnează peiorativ „originea", adică, de fapt, caracterul demn de dispreț al consumatorilor din localul lui Barla.

Alexandru Pelimon
HOȚII ȘI HAGIUL (1853)

Romanul lui Pelimon poartă mențiunea „roman istoric", dar fără a fi așa ceva, dovadă stând faptul că nici personajele, nici evenimentele nu au caracter „istoric"; simpla răsfoire și identificare a numelor proprii ar ajunge pentru a certifica dimensiunea „privată" a personajelor și a narațiunii.

Regăsim aici atât procedeul utilizării criptonimelor (Hagi G…) – ce vrea să dea sugestia că personajul respectiv are un prototip real, identificabil, ceea ce ar justifica recurgerea la prescurtarea (ascunderea) numelui – cât și „procedeul" articulării enclitice a numelui propriu: „Hagi" e transcris de către narator sau folosit de către personaje sub forma „Hagiul" – în cazul de față justificată prin faptul că numele chiar provine dintr-un substantiv comun, deci articulabil (probabil că suntem, ca și în textul cvasi-omonim al lui Barbu Ștefănescu-Delavrancea, în situația unui caz de nume născut dintr-o poreclă, adică, în speță, în situația în care „Hagi" provine din foarte probabila experiență de pelerin a personajului). Folosirea la feminin a numelui bărbătesc, pentru a o desemna pe soția Hagiului – adică „Hagiica" – intră în logica de sorginte populară a feminizării numelui propriu al bărbatului; procedeul, de regăsit și în alte romane de început, iar mai târziu la Slavici, în *Mara* (soția lui Hubăr e numită „Hubăroaia") sau la Caragiale, în *Momente și schițe*, atunci când își pune personajele feminine să bârfească („Popeasca", „Ioneasca" etc.), indică până la urmă mahalagismul, lipsa de politețe a celor care recurg la asemenea forme onomastice învechite – însă numai la Caragiale, căci la Pelimon, și în general la romancierii pașoptiști sau la Slavici, ele nu au o conotație peiorativă decât în ocazii mai rare, atunci când intră în limbajul „cuconetului" din saloanele parveniților și a soțiilor (urmașelor) de negustori cu pretenții nobiliare (a se vedea, în acest sens, capitolul, suculent, „O serată la doamna Păuna Vătreanu", din *Misterele Bucureștilor* de George Baronzi).

Dar Pelimon apelează și la alte modalități onomastice pentru a caracteriza sau a semnifica. Atunci când se referă la cuibul hoților, el notează: „Se găsea aici un oarecare chir Panait, sau chir Antonache, nu se știe prea bine care era adevăratul nume al acestui baș-tractirgiu [mai-marele ospătăriei], cârciumar în această tavernă, de nație sârb, ori armean, negustător care-și învârtea bine alișverișul [afacerile], începând de până în ziuă, dimineața, și țiind până seara,

pentru un rând de oameni, şi mai ales de multe ori pe la miezul nopţii, pentru un alt rând, care se numesc pungaşi sau copiii dracului." După cum se vede, portretul cârciumarului este relativizat, ceea ce probabil vrea să dea măsura vieţii subterane, ilegale, a personajului: originea sa e obscură, iar numele îi este incert. Dar dacă obscuritatea legată de etnie este întrucâtva explicabilă, aceea legată de nume e mai bizară, astfel că deducem (şi) din această incertitudine onomastică faptul că naratorul adoptă aici perspectiva lumii romanului, ca şi faptul că indecizia asupra numelui ţine, probabil, de folosirea ambelor nume (Panait, respectiv Antonache). Dubla nominalizare nu face decât să reproducă la nivel onomastic dubla existenţă a personajului, viaţa lui duplicitară, sugerată prin consemnarea faptului că afacerile făcute în timpul zilei sunt „dublate" de afacerile necurate din miez de noapte. Că e vorba de un procedeu, nu de un accident discursiv, o dovedeşte adăugarea unui nou accent onomastic: „Chir Panait, Gheorghe sau, mai bine, Antonache, cum se numea tractirgiul susnumit, asculta la dânşii cu mare plăcere şi mai ales că fiecare era dator să lase zeciuială şi cinciuială alişverişul ce-l făcea în prăvălie." Consemnarea celui de-al treilea nume, adică a celei de-a treia variante onomastice, potenţează misterul care înconjoară personajul, adăugând sugestia că nu doar „lumea Bucureştiului" e nesigură de identitatea cârciumarului, ci şi naratorul însuşi. Ceea ce nu poate duce decât la o singură concluzie viabilă: naratorul indică implicit că spusele sale sunt „adevărate", insistenţa asupra lipsei oricărui reper onomastic intrând în categoria procedeelor mai mult sau mai puţin conştiente ale mimesis-ului. Textul acesta nu e o ficţiune, ni se comunică implicit, el este o relatare a unor fapte „reale" (vezi şi subtitlul, „roman *istoric*"), iar explicaţia faptului că numele proteguitorului hoţilor rămâne ascuns în multitudinea variantelor sale se găseşte chiar în incipitul capitolului în cauză: „Era odinioară, demult… etc.". De altfel, la finalul cărţii autorul nu uită să notifice, atunci când consemnează trecutul de criminal al lui chir Panait, că sinistrul personaj pribegise în căutare de comori „totdeauna însă cu numele schimbat." Această ultimă precizare întăreşte sugestiile anterioare şi adaugă explicaţiei depărtării în timp a evenimentelor narate, pe aceea a obiceiului practicat de personaj de a-şi schimba numele, din motive lesne de înţeles.

Ca mai toate căpeteniile de hoţi, şi aceea din romanul lui Pelimon are un supranume, pentru care există, bineînţeles, o explicaţie: „Însemnat precum e omul de care trebuie să fugi… şi stângaci în apucăturile sale, din care motiv s-a şi numit Stângu hoţul…" ş.a.m.d. Expresia „stângaci în apucăturile sale" nu trebuie citită, în acest context, la propriu, cu sensul de „neîndemânatic", deşi ea aşa pare să indice; căci ea trimite mai degrabă, dată fiind şi sintagma precedentă, „însemnat precum e omul de care trebuie să fugi", la credinţa populară asupra caracterului rău al omului cu defecte fizice şi la mentalitatea potrivit căreia „stânga" desemnează tot ceea ce e negativ, malefic şi de rău augur.

Dimitrie Bolintineanu
Manoil (1855)

Primul roman al lui Dimitrie Bolintineanu, cu ritmul său telegrafic şi cu clişeele sale de melodramă, se caracterizează din punctul de vedere al onomasticii prin două aspecte. În primul rând, prin prezenţa covârşitoare a numelor autohtone, spre deosebire de numeroasele sonorităţi exotice din romanele noastre de început; în acelaşi timp, aceste nume sunt curente, neutre, fără semantism „la vedere". (În romanul neterminat *Doritorii nebuni* autorul recurge la nume bizare ca Vel, Luţ, Cheren, Edem, Els, Radoţi ş. a., ceea ce ar contrazice afirmaţia noastră cu privire la dominanta românească şi „normală" a onomasticii lui Bolintineanu. Totuşi, a se observa că, pe de o parte aceste nume aparţin membrilor unei societăţi secrete, ceea ce justifică insolitul numelor; pe de altă parte, acestea vor să ascundă persoane reale, aşa cum decriptează Marian Barbu[9]: „Ion Câmpineanu apare cu numele de Cheren. Ion Eliade este Edem. Vel pare a fi Bălcescu prin tonul profetic, acuzator, byronian.")

În al doilea rând, sunt prezente foarte multe nume ca acronime, ceea ce vrea să sugereze o dimensiune clar mimetică. Aceasta e susţinută şi de formula de epistolar a discursului, ca şi de referinţele la scriitorii momentului (inclusiv la Bolintineanu!). Procedeul e de regăsit şi la Negruzzi, Filimon şi alţii. De remarcat, cu privire la scena conversaţiei de salon despre poeţii români, că numele falselor valori poetice sunt trecute sub tăcere prin reducerea la iniţiale, pe când acelea aparţinând adevăratelor valori apar ca atare în text: „- Catina? răspunse d-na S... Acest june are talent. (...) După Catina vine V..., E..., P..., coroanele poeţilor!... (...) - Din nenorocire, lângă atâte răle abia se aflâ câte unul bun. Eu credeam însă că coroana poeţilor noştri erau Cârlova, Alexandrescu, Alecsandri, Sion, Negruzzi, Murăşanu, Donici..."

Iată, însă, numele: Manoil, protagonistul şi naratorul romanului, B. (adresantul misterios al scrisorilor naratorului), boierul N. Colescu, Smărăndiţa Colescu (soţia sa), Zoe, nepoata Smărăndiţei şi întruchipând femeia virtuoasă, Mărioara, prietena Smărăndiţei, „cusutoreasă modistă" care capătă, ca prostituată de lux, renumele de „Nebiruita" şi încearcă să-l ducă la pierzanie pe protagonist, Duduca, domnişoara bătrână, Alexandru C… (tânărul boier fără scrupule), Elena, sora Smărăndiţei, Tudora, tânăra ţărancă ce va înnebuni, o oarecare doamnă S…, domnul A…, marele boier Nae P…, Frosa, tânăra soţie a acestuia, colonelul P…, ucis de către Mărioara spre a-l pierde pe Manoil, Ana, „copila smulsă din ghearele prostituţiei" de către acelaşi Manoil, logofătul B…, ţiganul Stănică, iubitul Anei.

[9] Marian Barbu, *Romanul de mistere în literatura română*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1981, p. 163.

Constantin D. Aricescu
Misterele căsătoriei (1861)

În *Misterele căsătoriei*, un singur nume are adâncime semantică: e vorba de „Misticescu", nume ce poate trimite, prin rădăcina sa, la „mistic" sau „mister", dar în mod sigur se regăseşte justificat prin ideea de mistificare, căci purtătorul acestui nume e un tânăr care, spre a-şi ajuta prietenul, nu ezită să îi redacteze scrisorile de dragoste, pentru ca apoi să devină amantul destinatarei şi să îl înşele pe cel pe care iniţial îl ajutase. Cum se vede, Misticescu e tipul intrigantului extrem de abil şi lipsit de scrupule, astfel că numele său devine motivat contextual. Pasaje precum acesta – „casa întreagă înfăţişa o pânză de păianjen, din mijlocul căria Misticescu vedea şi simţea totul, fără a fi simţit şi văzut de nimeni" – nu fac decât să accentueze profilul de eminenţă cenuşie care manevrează cu succes orice personaj şi iese întotdeauna cu bine din situaţiile neplăcute.

Revin, prin romanul lui Aricescu, şi criptonimele, care contribuie la realismul operei: membri ai protipendadei, de la „domnul Z…", la „doamna E…" sau la „prinţul M", rămân ascunşi după masca protectoare a iniţialelor, uneori folosite cu o anumită neglijenţă; în cazul de faţă, e vorba de desemnarea prin una şi aceeaşi iniţială, M, a două personaje diferite. Tot de neatenţie probabil că ţine şi folosirea numelui Adonis pentru a-l desemna pe tânărul moşier care mai poartă şi numele (de familie) Trandafireanu („afinităţile" dintre cele două nume nu pot scăpa cititorului) şi care se îndrăgosteşte de… Avestiţa: contrastul generează efecte comice, şi el ţine mai degrabă de expresivitatea involuntară decât de voinţa autorului. Şi poate că nu e de neglijat nici faptul că numele feminine au sonorităţi banale (Avestiţa, Anghelușa sau Angelica), în raport cu mai reliefatele „Misticescu", „Cerbureanu" sau chiar „M", „Z…" etc. Aşa cum semnificativ pare să fie şi faptul că în cazul personajelor masculine sunt folosite fie numai numele de familie, fie ambele nume, spre deosebire de utilizarea exclusiv a prenumelor în cazul personajelor feminine.

Radu Ionescu
Don Juanii din Bucureşti (1861)

Cele mai stranii nume din perimetrul romanelor noastre de început se găsesc în *Don Juanii din Bucureşti*, scriere atribuită întâi lui Pantazi Ghica, iar în cele din urmă lui Radu Ionescu[10]. Dumitru Bălăeţ este unul dintre cei care, între altele, se apleacă şi asupra acestora, văzând în ea un mod de caracterizare:

[10] Vezi istoricul privind paternitatea acestui text în prefaţa la Radu Ionescu, *Scrieri alese*, ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Dumitru Bălăeţ, Ed. Minerva, Bucureşti, , 1974.

„Numele personajelor sugerează cu măsură ceva din conţinutul lor real. Nuanţa caricaturală e îngroşată mai ales atunci când personajele au o situaţie periferică în ansamblul subiectului. Astfel este Burton, renumit prin osânzele sale şi arta de a-şi alege meniurile, «un adevărat oracol pentru toţi cari voia să-şi dezmierdeze stomahul». «Lista paraponisiţilor» la jocul de cărţi, «mare şi duioasă» este formată totdeauna din nefericitul «nene» Cupidon, din «milord» Fumurescu, «coconu» Iancu, invidiosul şi vorbăreţul Bolborescu. Grupa tinerelor lichele ce trec drept «Don juani», ofensivi la jocul de cărţi şi dând târcoale frumoasei Serini, «un angelo divino», «caro mio», probabil de la Teatrul italian, poartă nume mai subtile: «strălucitul» Gogor, Alexandru Paloti, «nemuritorul» Colan, acesta din urmă ocupându-se de afaceri dubioase de cămătar, prevestind prin cinismul lui ceva din apucăturile de mai târziu ale lui Gore Pirgu din *Craii de Curtea veche*. Figura cea mai bine conturată este aceea a bătrânului Forian, patronul marilor întâlniri ale jocurilor de cărţi, «nemuritorul» conu Tache, cel ce trage din ciubuc şi aruncă din când în când câte o vorbă de duh, din cele scrise într-un album special, prea fericiţilor sau nefericiţilor jucători."[11] Sunt de reţinut aici observaţiile privind existenţa a două categorii de nume, acelea cu un semantism direct, respectiv acelea „mai subtile", purtând sugestii mai vagi. În prima clasă intră un nume precum Burton sau Filfizon, dar, atenţie, despre care ni se spune explicit că sunt, totuşi, nişte *porecle* (cu alte cuvinte, e un nume dat nu de autor, ci de personaje): „- Mi se pare că şi tu pierzi, Burton, dar nu pierzi mult, zise Forian adresându-se către o persoană foarte elegant îmbrăcată, deşi era foarte groasă, foare grasă şi foarte burtoasă, pentru care i se zicea şi Burton." În privinţa acestei clase, e de observat că, de fapt, ea e slab reprezentată, adăugându-i-se doar Cupidon şi Fumurescu. Celelalte rămân mai mult sau mai puţin obscure şi, fără îndoială, cu totul insolite, ceea ce, într-adevăr, le dă o anumită capacitate de sugestie, chiar dacă sugestia rămâne vagă; răspunzătoare de obscuritatea nominală este şi interesanta construcţie a discursului romanesc, în sensul că naratorul lasă loc dialogului, pe pagini întregi şi tocmai atunci când personajele abia intră în scenă, fără prea multe explicaţii, prezentări şi descrieri, astfel încât bizareria numelor, inserate fie pe lângă *verba dicendi*, fie ca apelative, devine şi mai evidentă. În seria acestora intră: Setor, Bolborescu (sună cvasi-onomatopeic, dar rămâne, totuşi, fără sprijin semantic din partea purtătorului), Forfanton, Forfanteron. Lor li se alătură, dar în alte pasaje, numele celor trei eroi văzuţi, în genere, ca prototipuri involuntare ale crailor mateini[12], Colan (semantismul

[11] Dumitru Bălăeţ, *Radu Ionescu – un fiu al fantasiei*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1985, p. 192.

[12] „Roman de moravuri, aşa cum preconiza şi interesanta prefaţă epistolară ce-l însoţeşte, *Don Juanii din Bucureşti* (care nu e terminat) ne transportă în mediile interlope ale unui Bucureşti rând pe rând pitoresc şi corupt, în luminile crepusculare ale căruia se prefigurează de pe acum silutele *Crailor de Curte Veche*, eroii lui Mateiu Caragiale." (Mircea Zaciu, *Masca geniului*, E. P. L., Bucureşti, 1967, p. 415 – 416). Comparaţia va fi preluată de mai toţi criticii aplecaţi asupra romanelor de pionierat.

substantivului comun omofon nu este „confirmat”, cel puţin în mod explicit, de către autor sau de către personaje, astfel încât nu ştim dacă e vorba de o poreclă ce trimite la calitatea de cămătar a celui numit sau de un nume propriu ca atare), Gogor Terez şi Alexandru Paloti; după cum se remarcă, exceptând omniprezentul (în romanele autohtone) Alexandru, toate celelalte nume sună atât de diferit în raport cu „orizontul” onomastic românesc, ba chiar cu acela al numelor străine relativ cunoscute, încât întreaga proză pare plasată într-o lume aparte, în ciuda localizării prin toponimul Bucureşti. La fel de straniu sună şi Tofan Lelio, (Costică) Tavari, Serini (nume feminin), Lopod, numele de familie Forian, Manomar şi Talersterst. În schimb sună familiar Alexandru, Tinca, Nicuşor, Lina, Tache (dar numele de familie este Forian), Nestor, Iancu şi, eventual, Mina.

Dimitrie Bolintineanu
ELENA (1862)

Al doilea roman al lui Bolintineanu nu este, în ciuda unei păreri încetăţenite, mult mai complex decât *Manoil*. Se schimbă ritmul, devenind mai lent, se schimbă modelul… şi cam atât. În rest, acelaşi caracter melodramatic, siropos, datorat şi prototipului, care, spre deosebire de celălalt roman, ce avea ca sursă *Suferinţele tânărului Werther*, este acum *Le Lys dans la valée* al lui Balzac (ambele patternuri sunt evocate în chiar textele romanelor, ca pentru a le acredita, fie şi indirect, doar prin sugestie). Renunţând la formula epistolară şi adoptând împărţirea pe capitole cu titluri, *Elena*, în ciuda unor discursuri politice inserate prin intermediul unor tirade sau dialoguri de salon, are în centru tot o intrigă de alcov, mergând pe aceeaşi viziune romantic-lacrimogenă. Onomastica personajelor păstrează câteva dintre caracteristicile onomasticii celeilalte cărţi: multe nume comune româneşti (Alexandru, postelnicul George, Elena, soţia sa, logofătul Constantin, falsul „principe Iordache, damicela Caterina, prietenă onestă a Elenei, Ana, Mariţa, Zoe Şeni, Tudorina Corleasca, Mariţa, Talangiu, Sofia ş. a.); multe iniţale care ţin locul numelui întreg şi care vor să dea deja pomenitul „efect de real”: K..., d-ra S... care se mărită cu M..., d-na P..., soţie de ministru, X (literă folosită pentru a desemna deopotrivă un oarecare salonard, un pictor român, un prieten al lui Alexandru Elescu, numele de familie al Caterinei şi numele de familie al Elenei![13]), dl. N..., dna A..., fostul ministru N. T. ş. a. Interesant e faptul că aici Bolintineanu recurge la încă un procedeu pentru a creşte efectul de care pomeneam, şi anume susţine, în calitate de

[13] De unde se poate trage concluzia că X-ul nu mai desemnează aici un personaj anume, ci e folosit ca simplu surogat pentru a sugera păstrarea discreţiei, orizontul fiind, aşa cum am constatat, unul al simili-realtităţii.

narator omniscient, autenticitatea unor scrisori aparţinând persona-jelor. De pildă, la un moment dat, despre una dintre scrisorile Elenei către amantul ei ni se precizează că: „Această scrisoare era un capodopere de literatură. Ea există încă în original." Sau, cu referire tot la o astfel de epistolă: „Această scrisoare, al cării original există şi se poate arăta, făcu pe Alexandru să plece îndată."

Dar deosebirile faţă de *Manoil* nu lipsesc cu desăvârşire. De pildă, apar nume mai puţin natural-autohtone, ba chiar artificiale, care par inventate (sau, oricum, care sunt extrem de rare). În primul rând, Elescu (Alexandru) – sună insolit, în ciuda sufixului „comunizator" – *escu*; poate că prin „Elescu" prozatorul a vrut să sugereze empatia (apoi dragostea) purtătorului său faţă de Elena: „Elescu", respectiv „Elena" au sonorităţi înrudite, apropiate. Apoi iubitul tăinuit al Elenei, Serescu (despre care aflăm că era un parvenit care „ca să-şi dea mai mult lustru, adăoga pe cărţile de vizită, sub coroana de comite, prepoziţiunea *de*"). Dar şi Şer, d-l Bar, bogat şi tomnatec parvenit, pretendent fără succes al Caterinei, d-l *de* Ranu, fals nume sub care se ascunde lacheul Ioan. În al doilea rând, Bolintineanu dă dovadă de necunoaştere sau ne-recunoaştere a acelei nescrise legi care spune că un nume e de preferat să nu fie atribuit unor personaje diferite în una şi aceeaşi ficţiune, decât în cazurile în care se urmăreşte intenţionat obţinerea confuziei. Prozatorul nu are o conştiinţă clară a utilizării numelor pentru individualizarea personajelor. Neglijenţa autorului poate fi însă motivată de acelaşi „efect de real" – dat fiind că în realitate numele se pot repeta cu totul aleatoriu. În romanul lui Bolintineanu acest efect nu este de neglijat, însă, pe de altă parte, el e însoţit de un altul: confuzia. Dacă între George, postelnicul, şi Georges, junele primit în saloane doar pentru bogăţia lui, există totuşi diferenţa dată de „s"-ul din finalul celui de-al doilea nume, distincţia între Zoe Şer şi Zoe Şeni e greu de decis, întrucât textul păstrează o anumită ambiguitate a formulărilor. De fapt neglijenţa se extinde asupra ambelor romane ale lui Bolintineanu[14]: există câte o Marie, câte o Tudoră (e drept, în *Elena* „Tudora" devine frecvent „Tudorina"), câte o Zoe – tânără virtuoasă în *Manoil*, intrigantă în *Elena* – (sau chiar două, în *Elena*!), câte o Elena şi câte un Alexandru în fiecare din cele două cărţi. După toate indiciile, nu e vorba de unul şi acelaşi personaj, poate cu excepţia cu totul episodicului „colonel P…", care în primul roman deja moare,

[14] Pentru cazul de faţă Ioana Pârvulescu are toată îndreptăţirea să scrie: „Bolintineanu e de-a dreptul stângaci în alegerea onomastică, încurcând fără să vrea cititorul. De altfel imaginaţia lui este foarte limitată: repetă aceleaşi nume de la un roman la altul, prin permutare, ori introduce fără rost, în acelaşi capitol (din *Elena*), două personaje cu acelaşi prenume. Dând o Zoe angelică (în *Manoil*) şi una demonică (în *Elena*), un Alexandru demonic (în *Manoil*) şi unul angelic (în *Elena*), Bolintineanu nu face decât să evite să-şi semene întru totul. O puzderie de inabilităţi ies la suprafaţă, ca uleiul, din apele celor două romane şi presupunerea că autorul controlează capitolul onomastic ar fi ridicolă." – Ioana Pârvulescu, op. cit., p. 152 – 153.

pentru a reapărea ca martor la un duel în cel de-al doilea. B. desemnează atât destinatarul epistolelor din Manoil, cât şi un anume logofăt, diferenţa făcânduse prin ataşarea, în cazul celui de-al doilea, a determinativului „logofăt”. Dar apogeul în materie de neglijenţă pare a-l atinge Bolintineanu atunci când îşi numeşte personajul fiicei lui Serescu întâi Ana, iar apoi, pe tot parcursul intrigii, Sofia.

Nu mai insistăm asupra faptului că şi Bolintineanu recurge la articularea în genitiv/dativ a numelui propriu („În acest interval Elena scrise *Elescului* de mai multe ori.”; „Bătrâna mumă rămase uimită la citirea acestui bilet cinic pe care îl comunică *Elescului*.”), marcă sigură a epocii de elaborare a textelor.

În concluzie, romanele lui Bolintineanu îşi păstrează „naivităţile” şi defectele şi la nivelul regimului numelor proprii.

Ioan M. Bujoreanu
Mistere din Bucureşti (1862)

În romanul lui Ioan M. Bujoreanu regăsim pe scară largă fenomenul articulării enclitice a numelor proprii şi acela al trecerii la feminin a numelui de familie masculin: funcţia de subliniere a originii umile este confirmată, aici, chiar de precizarea din titlul unor capitole (cap. II – *O adunare de mahala*, de pildă). Capitolul pomenit este, de altfel, de un umor înrudit aceluia al lui Alecsandri sau Caragiale, tocmai prin notele satirice pe care le aduce relevarea discrepanţei dintre aparenţă şi esenţă. Iată ce notează în acest sens Nicolae Manolescu: „Autorul însuşi ne atrage atenţia că în casa Nodreanu vin de la un timp necunoscuţi «subt diferite nume şi titluri», în realitate îmbogăţiţi recenţi ce se ascundeau sub nume de familii istorice: «Cu toate acestea se întâmpla mai totdeauna ca acele familii istorice să-şi tragă origina după taraba unei măcelării sau după laviţa unei cârciumi, părăsind şorţurile acestor onorabile comerţuri (observaţi cum îşi menajează autorul cititorii recrutaţi tocmai din astfel de profesii – n. n.) ca să se introducă în societăţi prin mijlocirea capitalului ce realizase în mai mulţi ani.» Numele semnifică aceeaşi joasă obârşie: domnul Gogman, doamna Bâlcioaia, familia Brunescu, domnişoarele Bărzoaie. Sunt cele din teatrul lui Alecsandri.”[15] Prin urmare, formulele onomastice amintite nu au, în context, decât rolul de a „sprijini” impresia de adunare de mahala cu pretenţii de protipendadă şi de maniere elegante. Astfel, naratorul scrie „casa Nodreanului”, „Mirinescului”, „doamnei Bruneschii” (din nominativul Bruneasca, un feminin al masculinului „Brunescu”), „Bâlcioaia”, „Gorăneasca”, „Repezeanca”, „Gogmănoaia”, „coană Aristiţo”,

[15] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ediţia a III-a, Ed. Gramar, Bucureşti, 1998, p. 83.

Stoico, Floareo (vocativ trădând tot o obişnuinţă de sorgine rurală), „bătrâna Bărzoaie". Dincolo de faptul deja marcat că sonoritatea acestor nume trimite la teatrul lui Alecsandri – vezi „Chiriţoaia" (asupra „înrudirii" sonore dintre „Bărzoaie" şi „Bârzoi", numele de familie al Chiriţei, pe care, de altfel, îl şi „feminizează" ea însăşi sub aceeaşi formă, „Bârzoaie", nu mai e nevoie să insistăm) – este izbitoare – însă obscură, ceea ce poate să dovedească faptul că e vorba de o întâmplare, de o simplă coincidenţă – ocurenţa explozivei litere „b" la începutul aproape fiecărui nume feminin.

Numele masculine, din nou, sunt mai interesante: Mirinescu, Săpunescu, Verigescu, Repezeanu, Gogman (în atmosfera încărcată de la masa de joc, bătrâna Bărzoaie îl apostrofează pe Gogman: „Nu mi s-a întâmplat să auz în viaţă-mi un nume mai pocit ca al dumitale şi care să se potrivească cu dumneata", iar acesta îi răspunde la fel de „delicat": „Bine că numele dumitale este mai breaz, zise domnul Gogman bătrânei Bărzoaie."), Turanov, Trăncănescu, Dăngescu, Lobadă („judecătorul tribunalului crimenal"), Găman (alt judecător, al cărui nume va fi de regăsit, în cu totul alt context şi legat de un cu totul alt personaj, în *Meşterul Manole*, de Lucian Blaga) ş.a. În acest context, *Gorniceanu* e numele ministrului justiţiei (zugrăvit ca un om „ordinar", care, prin urmare, pare să nu-şi merite funcţia, şi pentru care numele sună antifrastic, ironic, „Gorniceanu" sugerând demagogie şi lăudăroşenie – defecte ilustrate expres de romancier), *Mercescu* şi Năndăreanu sunt nume de *negustori*, martori mincinoşi, Sălcianu e numele unui cojocar condamnat pentru o crimă pe care nu o săvârşise, *Săpunescu* desemnează un fante *nespălat* (deci poartă un nume antifrastic), Trăncănescu – un avocat limbut şi necinstit (la un moment dat, personajul Brânduş – un soţ a cărui soţie se căsătoreşte în lipsa lui, iar în instanţă nu reuşeşte să-şi recapete dreptul matrimonial –, sesizând impostura, se adresează instanţei: „Vă rog, domnule judecător, nu ascultaţi *trăncăniturile* domnului *Trăncănescu* (s. n., M. I.), căci vă încredinţez că este un şiret de frunte; fură oul de subt coţofană."), *Repezeanu* este, semnificativ, cel care *se grăbeşte* să o ia în căsătorie pe soţia aşa-zisului decedat Brânduş, iar „domnul Negreanu" este un ţigan pe adevăratul său nume Neagu Bolboacă[16], hoţ, vânător de zestre, parvenit „pur-sânge", care îşi schimbă numele în George Negreanu pentru a-şi ascunde originea, ba chiar pentru a o înnobila, pretinzând că este moşier în judeţul Mehedinţi şi descendent al vechii familii a lui Negru-vodă. De remarcat în acest din urmă caz, că numele fals (Negreanu) exprimă de fapt un dublu adevăr: pe de o parte poate să trimită la înfăţişarea „tuciurie"

[16] „Al treilea şi foarte important personaj în desfăşurarea şi complicarea intrigii este Negreanu, alias Neagu Bolboacă, fost ocnaş. (…) Cu Neagu Bolboacă (atenţie la nume!) se deschide în literatura română seria de arivişti. Lui i se alătură Păturică, Scatiu, Stănică Raţiu, Iancu Urmatecu." (Marian Barbu, op. cit., p. 83) De reţinut pe de o parte că Marian Barbu sesizează şi el rolul numelui în definirea personajului, iar pe de altă parte că „Neagu" e şi prenumele altui erou negativ – cel din romanul lui Filimon: „Neagu Rupe-Piele".

a ţiganului, iar pe de altă parte la caracterul său profund negativ (despre un alt personaj „întunecat", Stamate Dăngescu, autorul ne spune că avea „un suflet negru şi neomenos"). Un alt aspect demn de reţinut este acela că, aidoma numelor „omoloage" din *Ciocoii vechi şi noi*, numele personajelor pozitive sunt, spre deosebire de al acelora malefice, obişnuite, simple: Alexandru, Maria, Elena, Tincuţa, Stoian.

George Baronzi
MISTERELE BUCUREŞTILOR (1862 – 1864)

Misterele Bucureştilor are o tramă de-a dreptul rocambolescă, susţinută de o naivă tehnică a utilizării numelor. Peripeţiile celor doi fraţi rătăciţi unul de altul şi de propria mamă respectă un pattern foiletonistic cunoscut, iar onomastica personajelor îl serveşte transparent, ca în mai toate romanele de început. Astfel, cei doi, frate şi soră, se numesc Amlet, respectiv Telma (după cum se vede, „Telma" nu e decât lectura întoarsă a lui „Amlet"[17]). Dincolo de sugestia complementarităţii sufleteşti a celor doi protagonişti, numirea lor pe dos unul faţă de celălalt se justifică şi la nivelul diegezei: de-a lungul numeroaselor aventuri, Telma se va travesti în bărbat şi se va recomanda Amlet, iar Amlet va recurge la acelaşi procedeu, dându-se drept femeie. Dezvăluirea identităţii Telmei va fi marcată tot prin apelul la nivelul onomastic, dat fiind că unul dintre personaje întreabă la un moment dat: „Spune-mi dară cum trebuie să te numesc, sau mai bine cum vrei să-ţi citesc numele, de la stânga spre dreapta, or de la dreapta spre stânga?". Totuşi, nu tema identităţii va căpăta importanţă, ci aceea a binelui care învinge răul (după ce, e drept, se va ajunge la răul cel mai mare posibil: surprinzător, Amlet, personaj principal, moare în ultima parte a primei variante a romanului; doar destinul Telmei va fi unul fericit, asta după ce va trece prin nenumărate necazuri, aşa cum se întâmplă în toate romanele senzaţionale).

Nu doar această simetrie este elocventă pentru prima vârstă a romanului, în care autorul are grijă să scoată în evidenţă semnele destinului *şi* prin onomastică. *Misterele Bucureştilor* fiind construit compozit, ca un roman de mistere şi aventuri care vrea să beneficieze şi de discursul direct sau implicit al romanului de moravuri cu accente satirice, inserează numeroase scene din viaţa aşa-zisei protipendade, adiţionând figuri tipice (avarul, parvenitul, intrigantul); din nou onomastica serveşte drept accent: Gudurică, „tip de măscărici", compune

[17] „Una din construcţiile cele mai ingenioase se află la Baronzi, care-i pune protagonistei numele de Telma, în ipostaza feminină şi Amlet (prin citirea de la dreapta la stânga) în ipostaza deghizată, masculină, de «Hamlet» al Bucureştilor" (Ioana Pârvulescu, op. cit., p. 152)

portrete satirice în spiritul lui Alecsandri şi numeşte nobilul beţivan „Sugativescu", dama cu trei amanţi poartă numele de „Răsturnica", preşedintele de tribunal corupt e „Codiceanu", falsa domnişoară bătrână e „Verigeasca", cămătarul e, firesc, dl. „Poliţescu", pentru că beneficiază de pe urma poliţelor.

Dincolo de acestea, dincolo de marcarea unor obiceiuri legate de onomastică (aflăm că ţaţa Tiţa e supranumită „Urechea târgului", fiind o colportoare de „novitale"; mai aflăm că Ioan Creştinat şi-a schimbat numele în Cristian îndată ce i s-a schimbat „soartea"), atrag atenţia două aspecte. Pe de o parte, sonoritatea particulară[18] a numelor: Amlet (trimite, livresc, la „Hamlet"[19], personajul lui Shakespeare, dar nu are pertinenţă, în sensul că protagonistul lui Baronzi nu preia şi datele interioare ale cvasi-omonimului său), Cescu (nume de familie), Antistela Silvani, Oros/Orosin, Danibal (nume de familie), chiar Telma[20], Pascal Torian, Ferat, Tetin (numele servitorului), Locrin (nume de familie). Pe de altă parte, o anumită neglijenţă în atribuirea şi în folosirea numelor, fapt care îngreunează lectura: Creştinat, devenit Cristian, e cînd Ion, când Ioan (fenomen, de altfel, obişnuit în viaţa „reală", dar generator de

---

[18] Dacă observaţia generală a lui Nicolae Manolescu, în spaţiul unui comentariu cu scopuri diferite, rămâne valabilă („Dacă romanul senzaţional părea adesea tradus, prin localizare sumară şi nume uşor adaptate (la Bujoreanu, de exemplu, căci la Baronzi numele sunt de rezonanţă franc străină: Oros, Silvani, Amlet, Telma, Danibal, Orosin), romanul haiducesc e mai colorat istoric, recurge adesea la documentare." – Nicolae Manolescu, op. cit., p. 88), trimiterea expresă la o *anumită şi unică* sursă onomastică, făcută de Dinu Pillat („Numele mai mult decât bizare ale personagiilor se explică în definitiv prin însăşi apartenenţa la naţionalitatea maghiară", - v. Dinu Pillat, „Romanul de senzaţie în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea" în *Itinerarii istorico-literare*, ediţie alcătuită, prefaţă şi bibliografie de George Muntean, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978, p. 80) rămâne discutabilă. Făcând abstracţie de contextul observaţiei, e uşor de remarcat că doar puţine dintre nume, gen „Oros" sau „Orosin", pot intra în categoria indicată de Dinu Pillat, restul, adică majoritatea netă, trimiţând la alte naţionalităţi (v. Telma, Ferat, Ion Creştinat, Păuna etc.) sau pur şi simplu la alt tip de cod – în speţă nu acela realist, ci livresc (Amlet, de pildă; poate şi Danibal, care îl evocă sonor pe „Hanibal" – din nou, fără nici o legătură de sens).
Pe de altă parte, ciudăţenia numelor intră, pentru Mircea Zaciu, în seria elementelor care pot da de bănuit asupra unui model străin al romanului (nota de mai sus a lui Manolescu mergea, de altfel, în aceeaşi direcţie): „În acesta din urmă [*Misterele Bucureştilor*], foarte citit în epocă, figuraţia străină, numele stranii ale personajelor, precum şi o topografie de metropolă, neidentificabilă în Bucureştii veacului care, deşi capitală, păstra un accentuat aer patriarhal, - toate aceste elemente deci ne fac să bănuim un model străin, urmărit îndeaproape. Se pare că acesta nu e altul decât *Misterele Londrei*, al lui Paul Féval." (Mircea Zaciu, „Începuturile romanului românesc (Câteva contribuţii)", în *Masca geniului*, Bucureşti, E. P. L., 1967, p. 416 – 417)

[19] „Ciudăţenia scrierii o reprezintă şi numele personajelor de prim plan, voit fabricate pentru a şoca. Experienţa romanului de mistere în această privinţă este degradată de Baronzi. Eroii se numesc: Oros Silvani, Orsini, Danibal, Telma, Amlet. Involuntar ne gândim la împrumuturi din literatura universală. Telma-Amlet „două facultăţi ale aceluiaşi suflet" ca fraţii din *Prăbuşirea casei Usher*. Un Orsini atentase la viaţa lui Napoleon al III-lea, personaj negru care apare şi în *Nenorocirile unui slujnicar*, Danibal cheamă numele strălucitului general cartaginez Hanibal; el este un tip byronian care întreţine legături tainice cu revoluţionarii din Paris. Filipicele lui sunt împotriva religiei şi a legislaţiei nedrepte." (Marian Barbu, op. cit., p. 94)

[20] Al. Graur, preluând, în mod declarat, informaţia din E. G. Withycombe, *The Oxford Dictionnary of English Christian Names*, Oxford, 1953, dă numele „Thelma" drept unul dintre acelea inventate recent: „*Thelma*, de asemenea folosit până astăzi în Anglia, a fost inventat de scriitoarea Marie Corelli (1887)."(Al. Graur, *Nume de persoane*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1965, p. 23)

confuzie în câmpul textului literar), baronul Orosin e uneori Orsin; totodată, numele baronului, „Orosin", tinde a se suprapune numelui rivalului său, Oros Silvani (a se observa şi faptul că perechea aceasta din urmă e cvasi-omofonă cu „*Orosin*": „*Oros Si*lvani", prin prelungirea primului nume cu începutul celui de-al doilea).

Nu în ultimul rând ar trebui menţionat faptul că în acest roman apare deja numele Lică (Lică Cescu), desemnând un flăcu tomnatec („flăcău unguresc", spune, ironic, tatăl acestuia), vânător de zestre care îşi va primi pedeapsa pentru lipsa sa de onestitate întrucât nevasta cu dotă se va dovedi o cheltuitoare ce îi va duce la sapă de lemn; evident, Lică din *Misterele Bucureştilor*, pierdut cum e între numeroasele personaje ale romanului, încă nu are anvergura şi pregnanţa lui Lică Sămădăul, respectiv a lui Lică Trubadurul. „Tiţa" e, de asemenea, un nume ce va reveni în romanul românesc: aici desemnează ţaţa, gura târgului, în *Ion* al lui Rebreanu va fi purtat de un cu totul alt tip de personaj. Mai sunt şi alte nume recurente (Didina, Păuna), însă ele aparţin unor profiluri cu totul episodice, fără relevanţă în economia cărţii.

Nicolae Filimon
CIOCOII VECHI ŞI NOI (1863)

Considerat piatra de temelie a romanului românesc, *Ciocoii vechi şi noi* respectă principalele reguli nescrise ale poeticii onomastice aşa cum reies ele din operele analizate până acum, astfel că şi din acest punct de vedere poate fi considerat un summum al pionieratului romanesc. Efectul de realitate este unul căutat (chiar dacă nu e întotdeauna şi obţinut, date fiind comoda morală – „cei buni îi înving pe cei răi" – şi linearitatea personajelor, împărţirea lor netă în pozitive şi negative), întrucât *Ciocoii vechi şi noi* se doreşte, în viziunea declarată a autorului, (şi) o reconstituire istorică şi documentară a finalului de epocă fanariotă. Căci, cu un procedeu folosit mai târziu şi de Camil Petrescu în *Patul lui Procust*, Filimon inserează în note de subsol (sau chiar în capitolele propriu-zise) explicaţii şi documente, referitoare, aici, la dări şi taxe, la obiceiuri şi la arta culinară (vezi descrierea preparării „mielului năbuşit"), la jocuri de cărţi, spectacole de teatru, ceremonialuri de înnobilare, topografia Bucureştiului, componenţa armatei ş.a.m.d. Lui Vianu nu îi scapă procedeul: „Întreaga lui naraţiune este mereu întreruptă de consideraţii (...) rezultate desigur din caracterul nehotărât al operei, pe jumătate roman şi pe jumătate studiu social, dacă nu memoriu documentar, după cum o dovedesc, între altele, capitolele consacrate muzicii şi coregrafiei în timpul lui Caragea sau teatrului în Ţara Românească."[21]. Ca şi Urechia, Aricescu, Bolintineanu şi ceilalţi, Fili-

mon recurge doar la iniţiale atunci când e vorba să evoce figuri de boieri şi de demnitari: banul C..., „român de naţiune", „bătrân stâlp al ţării", banul X..., vorniceasa G..., marele clucer T..., vornicul I... F..., banul R..., G..., armaşul M..., banul Grigorie B..., serdarul D..., Isaac R..., F... . În mod particular, Filimon recurge şi la „tăierea" numelui de familie boierească, mod de a sugera destul de limpede numele întreg – e cazul banului Constantin Băl..., unde „Băl..." trimite probabil la „Băleanu".

Doar numele domnitorilor (Caragea, Tudor, Ghica etc.), care contribuie şi la datare, respectiv numele eroilor ficţionali apar întregi. Dintre acestea din urmă, mai expresive rămân acelea aparţinând personajelor principale şi negative, începând cu Dinu (care vine de la Constandin, aşa cum precizează el însuşi) Păturică (nume provenit din poreclă, dar care nu îşi găseşte nici o „explicaţie" din partea naratorului; evident se pot face speculaţii pe seama posibilelor conotaţii ale acestui designator purtat de capul de serie al arivştilor literaturii române – de pildă aceea conform căreia „Păturică" sună ironic în contextul în care purtătorul său e un fals protector şi păzitor al averii stăpânului său). Regăsim totodată, în utilizarea numelui Dinu, procedeul învechit al articulării: Dinul. Semnificativ, numele Păturică, îşi schimbă „semnul", încărcătura negativă, atunci când îl desemnează pe tatăl protagonistului – nu numai datorită purtătorului său, ci şi prin alăturarea cu titlul care precizează meritele personajului (subînţelese ca autentice, nu false, ca la fiu): „Spune-i – zice tatăl slugii care îl opreşte să intre în casa fiului său – că sunt tatăl dumisale şi mă numesc treti logofăt Ghinea Păturică ot Bucov sud Saac; ţine mine, băiete, ot Bucov sud Saac." Precum se remarcă, personajul insistă asupra titlului şi, în acelaşi timp, introduce în componenţa numelui şi rangul social[22]: „mă numesc treti logofăt Ghinea Păturică...". Urmează „Bogasierul" Costea Chiorul (îmbinarea unui nume popular, hipocoristic al lui „Constantin", cu un nume provenit de asemenea din poreclă, care, lipsit de vreo explicaţie sau de vreun „sprijin" din partea portretului celui astfel numit[23], poate să cuprindă doar sugestia caracterului său josnic şi malefic, dată de credinţa populară conform căreia omul însemnat, cu defecte fizice care îl urâţesc, are şi defecte morale pe măsură) şi Neagu Rupe-Piele, în cazul căruia găsim şi motivarea onomastică („Între aceşti ciocoi, aleşi de Păturică după chipul şi asemănarea sa, era şi unul numit Neagu Rupe-Piele, om născut să fie călău şi care se silea prin cruzimi

---

[21] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981, p. 50.

[22] Aceeaşi manieră de denominare, utilizată însă de narator, era de întâlnit şi în *Elena* lui Bolintineanu: „Stăpânul casii se chema postelnicu George" sau „Unul se chema logofătul Constantin".

[23] Aşa cum critica a remarcat, cu excepţia lui Păturică, nici unul dintre celelalte personaje nu beneficiază de un portret fizic sau măcar de un portret particularizat – vezi cazul Duducăi, descrisă prin atribute generale, într-un pasaj devenit celebru: „Această Vineră orientală, ieşită din rămăşiţele spulberate ale populaţiunei grece din Fanar, precum odinioară strămoaşa sa zeiască ieşise din spumele vânturate ale mării, avea o frumuseţe perfectă, o inteligenţă vie şi un spirit fin şi iscusit."

nemaiauzite a nu-şi strica reputaţiunea pronumelui său.”). Chera „Duduca”, „fiica lui Mihale Ciohodaru” („Ciohodaru” reprezintă alt nume provenit din poreclă, desemnând ocupaţia slujbaşului care are grijă de încălţămintea domnitorului), se reţine onomastic întrucât e vorba de un nume propriu provenit dintr-un substantiv comun care îi devoalează personajului atât originea străină (dudu, etimonul lui duducă, ar însemna „doamnă armeancă sau grecoaică”), cât şi calitatea generică presupusă de numele comun (duducă fiind, cum precizează DEX-ul, un „termen de politeţe care se dădea altădată fetelor şi femeilor tinere de la oraş.” Andronache Tuzluc e şi el un nume transparent, trimiţând ostentativ la originea fanariotă a postelnicului, origine blamată explicit de către autorul romanului, date fiind spolierea ţăranilor români şi marginalizarea şi desconsiderarea boierilor de neam, întruchipaţi aici de banul C....

Aşa cum s-a remarcat, în acest context onomastic pitoresc, în care personajele negative poartă nume provenite din porecle (ceea ce desemnează nu numai originea socială umilă, ci şi nimicnicia sufletească şi carenţele morale), personajele pozitive – vătaful Gheorghe, devenit în cele din urmă caimacam al Craiovei, şi Maria, fiica binecrescută şi sensibilă a banului C... – au nume „normale”, tot de sorginte populară, însă cu semantismul ocultat, strict etimologic (a se observa totodată că e vorba de două nume „încărcate” pozitiv de tradiţia creştină).[24] Nereuşita lui Filimon privind portretizarea vagă, „generală”, a personajelor pozitive, cu care e de acord majoritatea criticilor, este, drept urmare, subliniată şi complinită de numele „normale”, „cuminţi” (Gheorghe,

---

[24] Şerban Cioculescu detectează aproximativ aceleaşi repere, nuanţându-le: „Onomastica e în genere bine manevrată de Filimon, care a dat cu Dinu Păturică nu numai întâia creaţie tipică în romanul nostru, dar şi un nume metaforic deosebit de sugestiv. Alt nume bine ales e acela al lui Andronache Tuzluc, sinteză grecoturcească, în care vocabularul fanariot e un augmentativ simbolic, de lăfăire obraznică, urmat de un turcism bisilabic, ca o frână bruscă, şi cu un contrast vocalic studiat. În triunghiul erotic, dacă socotim *Ciocoii vechi şi noi* o povestire dramatică, chera Duduca e un nume de acelaşi tip ca şi cel precedent, prin caracterul grecoturcesc al etimologiei şi cu bogată sugestivitate de «femeie fatală» la meridianul balcanic. Numele lui chir Costea Chiorul, cu voita repetiţie a consoanei oclusive iniţiale, este de aceeaşi rezonanţă balcanică, iar prin epitetul final, care pune accentul pe o infirmitate fizică, vrea să sugereze nota „sinistră” a personajului, păcatele lui şi răul pe care-l răspândeşte împrejur, precum şi sfârşitul lui «fatal». Un anumit simbolism onomastic clerical se poate descoperi în numele eroilor primitivi, necompletat cu cel patronimic: Gheorghe şi Maria, cel dintâi sugerând virtuţile unui justiţiar, iar ultimul, neprihănirea feciorelnică. Însăşi nefixarea numelui, la banul C..., cu enigmatica iniţială, reprezentând a treia literă din alfabet, ar putea fi interpretată ca un simbol ezoteric. Invitaţii ospăţului de la ciocoiul vechi sunt botezaţi după un criteriu de simbol mai transparent, întrucât este satiric, ca acela utilizat în comediile lui Alecsandri: spătarul Dimache Pingelescu, cu sugestia înşelătoriei la cărţi, de la sensul familiar, «a pingeli», cămăraşul Stamate Birlic, cu aceeaşi intenţie sau măcar cu înţelesul de împătimit jucător de cărţi – birlicul e asul –, paharnicul Dimitrache Mână-Lungă, poreclă de pungaş, şi baronul Nichita Calicevschi, cel mai şarjat din aceste nume, precedat de un titlu pompos şi încheiat cu numele patronimic, simbolizând decavarea la joc. E de observat că numele singurului comesean cumsecade, treti-logofătul Iordache Zlatonit, *raisonneur* în scenea ospăţului care spune tuturor adevăruri usturătoare, nu este deloc şarjat; etimologia *aur*, a numelui său patronimic, indică însă preţuirea cuvintelor lui înţelepte, ca la Ioan Gură de Aur – *Zlataustul.* Un alt nume-poreclă, foarte expresiv şi bine compus, e acela al ciocoiului lui Dinu, Neagu Rupe-Piele, «om născut să fie călău şi care se silea prin cruzimi nemaiauzite a nu-şi strica reputaţiunea pronumelui său». S-ar crede că e o poreclă de puşcăriaş recidivist, compusă de geniul anonim al periferiei, perfect ales spre a exprima «fieritatea (sălbăticia, n. n.) caracterului» acestui «monstru»” (Şerban Cioculescu*, Prozatori români*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1977, p. 102 – 103.)

Maria), pe care etimologia şi istoria lor culturală nu le pot ajuta prea mult în context, decât cel mult prin „truismul" pe care îl reprezintă, dat fiind că numele „bune", „sfinte", înving (indirect, de fapt) numele „rele", „păcătoase".

Expresive sunt şi numele unor personaje episodice, care completează tabloul onomastic şi dau consistenţă imaginarului cărţii: Costache Cărăbuş (hatman), Dimache Pingelescu (spătar, „om ce se silea cât putea să nu deminţă pronumele său"), Stamate Birlic (cămăraş), Ioniţă Măturică (clucer), Dimitrache Mână-Lungă (paharnic), Nichita Calicevschi (baron), Iordache Zlatonit (treti logofăt, despre care, într-o notă de subsol, Filimon spune: „Acest om original al cărui nume l-am preschimbat aici puţin, mai în urmă şi-a pierdut minţile şi a vieţuit până în zilele noastre într-o stare deplorabilă" – întărind efectul de realitate şi luându-şi, totodată, precauţii pentru a nu intra în conflict cu modelul personajului său). Aceste nume, deşi aparţin unor demnitari, sugerează, prin provenienţa lor din porecle, originea umilă a personajelor. Aceeaşi sugestie o întâlnim şi în cazul numelor purtate de oaspeţii slugii lui Andronache Tuzluc, vătaful de curte Dinu Păturică: Tudor Ciolănescu, Neagul Chioftea, Zamfir Ploscă, Vlad Boroboaţă ş. a.

Remarcând retorismul stilului din *Ciococii vechi şi noi* şi identificând între procedeele predilecte „comparaţia nobilă, adică aceea pusă la dispoziţie de mitologie, floare de stil lăsată moştenire de clasicism"[25], Vianu ajunge să sublinieze, implicit, prin exemplele date, rolul fundamental al numelui propriu în realizarea acestei figuri şi citează exemple din care reiese că Tuzluc o pune pe Chera Duduca „sub supravegherea lui Argus", că negativul Costea Chiorul era pe lângă feciorii de boieri „Mercurul lor fără plată", că Duduca vede în Păturică un „Ganymed care ar fi putut aţâţa gelozia vechilor zei din Olimpul lui Homer", şi dând ca exemplu de exces acumularea de comparaţii (în care numele propriu „face muzica") din fraza: „A fi mare cămăraş al unui principe care are un fiu frumos ca Paris şi desfrânat ca Don Juan, şi a fi ridicat la această demnitate prin intrigile unei principese frumoasă ca Elena lui Menelau şi mai desfrânată decât Frine şi decât Cleopatra, este negreşit a poseda cheile minelor de aur ale Californiei."

În concluzie, plasticitatea onomastică nu îi poate fi negată nici lui Nicolae Filimon, care, aidoma precursorilor sau contemporanilor săi, îşi dovedeşte măiestria de romancier şi la acest capitol. Totodată, este evidentă dorinţa autorului de a semnifica prin nume – asta însemnând utilizarea fie a poreclelor (pentru personajele negative), fie a numelor comune gen Maria sau Gheorghe pentru personajele pozitive – pe linia deja revelată a sublinierii şi explicitării semnelor fizionomice, gestuale etc.[26]

[25] Tudor Vianu, op. cit., p. 53.

[26] „Nu vom întâlni aproape niciodată la Filimon, în portrete, notaţia gratuită, indiferentă ori pitorească (exceptând, desigur, detaliile vestimentare cu valoare documentară): totul semnifică, totul are o finalitate." (Al. Călinescu, *Biblioteci deschise*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1986, p. 39)

Catastihul amorului (1865)

Catastihul amorului[27], catalog satiric prefaţat de metadiscursuri referitoare la arta de a începe un roman, uzează în cuprinsul episoadelor sale (care seamănă, adesea, cu schiţele caragialiene) de o onomastică amintind de acelaşi Caragiale, de Alecsandri, dar şi de majoritatea romanelor mai sus comentate[28]: Stavrache Cârcescu, provincial sedus (şi apoi abandonat) de Bucureştiul galant, căutându-şi o „Beatrice" şi un „Pylade" (adică o iubită şi un prieten), Costică, un oarecare amic al lui Stavrache, baroana Caracarini, corespondentă şi apoi amantă a domnului State Parlâu; Popică şi Lăzărică, autentic-caragialiană pereche de amici amintind de Mache şi Lache, Luluţa (curat Alecsandri!), nume care provoacă o pasiune explozivă („Răspundea la dulcele nume de Luluţa. Când pronunţam acest nume, era un mare concert în inima mea şi o năpraznică simfonie pe buzele mele."), „amicul" Pingeală („numim astfel, amicul meu, p-un domn ce l-am văzut de două ori", precizează naratorul în mod ironic) şi doamna sa, Lizica, un soi de „Vidră" ce, pentru a-şi vedea de amantlâc, îşi împinge soţul spre pasiunea pentru dobândirea unor funcţii de impiegat la minister; Alexandrina, al cărei calendar amoros presupune schimbarea amantului la fiecare lună (numele lor, autentic româneşti, ne

---

[27] Ştefan Cazimir (în „*Catastihul amorului* – o traducere localizată", în *Honeste scribere*, Bucureşti, Ed. Naţional, 2000, p. 133 – 135), în răspăr cu părerea lui Nicolae Manolescu şi a lui Dumitru Bălăeţ, şi în consens cu Al. Călinescu, e de părere că acest roman, ca şi acela complementar, *La gura sobei*, reprezintă nu un roman original, ci o traducere localizată din autori francezi atât de obscuri încât doar cu ajutorul hazardului ar putea fi identificaţi. Disputa rămânând, de fapt, deschisă, preferăm să ne aventurăm în analiza onomasticii acestor romane, întrucât până la relevanta probă contrarie ele nu au decât o variantă, aceea în limba română. Apoi, limba plină de calcuri după expresii franţuzeşti nu e chiar o noutate în proza tinerilor români şcoliţi în Franţa şi, deci, cunoscând limba lui Voltaire într-atât de bine şi având şi snobismul de rigoare încât să urmeze, mai mult sau mai puţin voluntar, tiparele acesteia. Opinia mai recentă a lui Andrei Bodiu (urmată de analiza pe text) vine în sprijinul tezei originalităţii, consemnând, între altele, tocmai rolul numelor proprii în obţinerea unei dimensiuni autohtone şi particulare: „Citindu-le cu atenţie şi comparând, putem observa că ele respectă *rețete*, ceea ce nu înseamnă că sunt simple traduceri. Mai mult, *în detalii*, toate aceste romane sunt româneşti. De aceea e surprinzătoare uşurinţa cu care un exeget proeminent al epocii postpaşoptiste ca Ștefan Cazimir s-a grăbit «să claseze» cazul romanului *Catastihul amorului* pe care l-a considerat «fără dubiu, o traducere». *Catastihul amorului* parodiază deloc în ultimul rând romanele româneşti ale vremii de la situaţii narative până la detalii spaţiale şi până la onomastica personajelor." (Andrei Bodiu, *Şapte teme ale romanului postpaşoptist*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2002, p. 10)

[28] De fapt nu e vorba numai de asemănările tipologice ale numelor, ci chiar şi de regăsirea în textul *Catastihului*... a unor nume deja folosite de alţi romancieri autohtoni – ceea ce, pentru acelaşi Andrei Bodiu, constituie o nouă dovadă a demersului parodic al autorului anonim şi, paradoxal, a originalităţii acestuia: „Ţintele sunt, deliberat, romancierii români ai vremii, deşi autorul îşi ia toate măsurile de siguranţă. Într-un fragment din *Primul stil – Stilul burghez*, scriitorul face referiri directe la romanele epocii. «Iartă-mă, dar Domnule, săţi dau câteva modele culese din romanele străine, căci pentru cuvintele de mai sus, mi-a fost cu neputinţă a le culege din *Mistere din Bucureşti*, *Elena*, *Manoil*, *Catastrofa boierilor*, *Misterele căsătoriei* şi altele tot ca acestea.» E o formă indirectă de a atrage, în fapt, atenţia exact asupra romanelor pe care urmează să le ironizeze. Astfel, în subcapitolul intitulat *Tufişurile întunecoase ale giuvargeriei* se fac trimiteri transparente prin onomastica personajelor, Alexandru şi Frosa, către *Mistere din Bucureşti*." (Andrei Bodiu, op. cit., p. 22 – 23)

trimit tot la Caragiale, Alecsandri sau chiar Creangă: Năiță, Mitică, Grigoraş, Toni, Titică, Petrică, Alexandru, Guță-Gâlceavă, Fani, Bibi, Scarlat, Iencuşor), Ghizdureanu, naiv pânditor la ferestrele vecinei spre a obține favorurile adresate, de fapt, altcuiva; Panait, autor de scrisori amoroase al căror discurs aminteşte atât de bombasticul Mitică Râmătorian, cât şi de nu mai puțin declamativul Rică Venturiano („Anghelul inimii mele! Dacă ai cunoaşte pârjolul care mi-arde rinichii de când te-am văzut mi-ai plânge de milă."), Stamatache, avocat şi samsar, oscilând între doamna Stamatache, „născută Tinca sin hagi Dimitrache" şi amanta sa („Dolorida de Santa-Felice, născută nu ştiu cum, nebuna mea dorată", declară personajul) pentru care e în stare să îşi priveze soția de cel mai mic dar de Sfântu Vasile. În esență, e vorba despre o galerie antroponimică având *sonorități* ironice prin sursa pe care o implică, şi anume sfera vieții „domestice" a unor oameni „din popor". Aceste sonorități vin, până la urmă, în acord cu fondul satiric şi parodic al cărții[29].

Ultima observație de o oarecare importanță ar fi aceea că anonimul autor îşi manifestă sensibilitatea față de numele proprii (deja dovedită prin unele dintre numele selectate mai sus) şi într-un mod mai direct, atunci când, imaginând o „gramatică a limbei amorului", distinge între două tipuri de nume: acelea primite la naştere, respectiv acelea primite ca alint amoros, ironizând, de fapt, snobismul amanților care preferă în locul numelor româneşti, nume de proveniență străină. Iată cum sună pasajul: „Sunt două feluri de nume: numele *comune* şi numele *proprii*. Numele comune sunt cele care le-a primit de moştenire, precum: *Lucsandra*, *Stanca*, *Safta*, *Bălaşa*, etc. Numele proprii sunt acelea ce şi le dau, precum: *Eleonora*, *Emilia*, *Zozo*, *Eugenia* etc." În acest caz particular, adjectivul „propriu" din expresia „nume propriu" trebuie luat cu sensul de „aparținând purtătorului"; cu alte cuvinte, abia snoabele nume alogene aparțin „cu adevărat" purtătorilor lor, sunt „ale lor" şi numai ale lor, pentru că pornesc de la ei înşişi, nu de la părinți, naşi ş. a. m. d.

La gura sobei (1865)

La gura sobei, deşi e mai unitar şi nu are în centru decât pe un anume George, îşi pierde din dinamism, devine redundant şi previzibil în mecanica avatarurilor amoroase ale protagonistului. Având la bază procedeul povestirii în ramă, construcția acestui roman implică o structură destul de încâlcită reprezentată de formula jurnalului în jurnal, care, supralicitată prin introducerea

[29] „Ceea ce editorul de astăzi a considerat a fi un grupaj de schițe umoristice şi satirice, nelegat în mod esențial de romanul propriu-zis din cea de a doua parte (*La gura sobei*), este în fond o înşiruire de parodii ale unor stiluri de proză." (Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, I, ediție revizuită, Ed. Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1997, p. 301)

unor epistole, vrea să dea măsura autenticităţii celor narate. Fapt confirmat şi la nivelul onomasticii, atât prin deja frecvent comentata reducţie a unor nume la iniţiala lor, cât şi prin precizarea expresă (într-o notă de subsol) a faptului că „numele străine din acest roman sunt toate nişte pseudonime" – ceea ce vrea să sublinieze, credem noi, originea reală a celor relatate şi a personajelor respective: e vorba de nume precum Felicia sau Alina, sub care îngrijitorul ediţiei din 1986 al cărţii, Dumitru Bălăeţ, crede a fi ascunsă identitatea Mariei Rosetti; acelaşi editor consideră că autorul nedeclarat al celor două romane atât de bogate ca spectru de formule narative ar fi Radu Ionescu. Mai putem remarca utilizarea, încă o dată, a unui supranume de origine culturală (în *Catastihul amorului* apăreau Pylade şi Beatrice pentru a desemna prietenul adevărat şi feminitatea desăvârşită), şi anume Mnemosina, care în *La gura sobei* indică „adevărata", „marea" iubire a protagonistului. În această fals-adevărată numire – Mnemosina este, după cum ştim, în mitologia greacă, zeiţa memoriei şi mama celor nouă muze – protagonistul doreşte a regăsi şi anonimatul pronumelui „Ea" şi strălucirea unui semantism înalt, divin. Spre edificare stă un pasaj din prima parte a romanului, în care protagonistul ţine un discurs despre valoarea generică, reprezentând chintesenţa feminităţii, a pronumelui *ea*: „Numele ei nu ţi-l spui încă, nu e nicicum de trebuinţă să-l ştii începând istoria, şi când vom ajunge la ea, ni-l va spune *ea* singură. Afară din asta, nu e aşa că acest simplu pronume, *ea*, e mult mai încântător? În discreţiunea lui, el deschide un întins câmp imaginaţiunii. *Ea* e o fiinţă care pare a străbate pământul ca-ntr-un vis, tocmai ca o dulce himeră sau ca o silfidă. Cineva nu ştie dacă ea are picioare sau aripe, dacă ţine de această lume sau de cealaltă: dar *ea* numeşte-o Maria, Elena sau Catinca, şi îndată câmpul e închis; şi dacă din întâmplare ai cunoscut vreo Catincă gură-cască, vreo Marie posacă sau vreo Elenă proastă, atunci atuorul nu te mai poate captiva. În van va fi pompos, călduros, poetic: griji nefolositoare! Tu nu vei vedea decât pe Catinca, pe Elena sau pe Maria ce ai cunoscut-o. Noi o vom numi dar *ea*."

După cum se vede, *ea* desemnează proiecţia fiinţei iubite ideale, văzută ca aparţinând sferelor eterice, supraomeneşti – şi tocmai de aceea mai pertinent desemnată printr-un pronume „anonim" dar generic, esenţial, decât printr-un nume care ar particulariza imaginea iubitei desăvârşite. În acelaşi timp, a se observa că pasajul trimite şi la reperele unei poetici a numelui propriu, atunci când se referă la condiţionarea unui nume dintr-o scriere literară de către experienţa personală a cititorului, cu sensul că întotdeauna e posibil ca această experienţă particulară să dea numelui „romanesc" o dimensiune deformatoare, care va slăbi („autorul nu te mai poate captiva") chingile ficţiunii. În cele din urmă, putem remarca în acest punct că este contrazisă, implicit, perspectiva reprezentată de acronime şi de precizarea sursei extra-ficţionale. Cu alte cuvinte, la acelaşi nivel, al onomasticii, poetica referenţialităţii e contrariată,

în pasajul cu pricina, de o poetică a sustragerii din realitate, ceea ce dovedeşte o anumită neglijenţă sau nehotărâre, nici acestea noi la romancierii paşoptişti şi postpaşoptişti.

În rest, nume banale, autohtone (Elena, Catinca, Maria, George, Alexandru, Guţă etc.), altfel spus neutre semantic şi pur funcţionale.

Duiliu Zamfirescu
Viaţa la ţară (1898), **Tănase Scatiu** (1907), **În război** (1902), **Îndreptări** (1908), **Anna** (1911)

Cvintalogia „Comăneştenilor" reprezintă primul ciclu romanesc din literatura noastră, respectiv „primul proiect concretizat al unei ample viziuni româneşti asupra societăţii şi spiritualităţii naţionale"[30]. Aureliu Goci sintetizează imaginea acestei serii în prefaţa la ediţia restitutivă din 1999: „Pentru că suntem în universul său romanesc, să admitem că ciclicitatea, serialitatea Comăneşteniadei rămâne nu doar prima încercare, dar şi oarecum singulară în literatura noastră. Timpul a lucrat insesizabil în favoarea romanelor «slabe» (*În război*, *Îndreptări*, *Anna*), lucrări oarecum deficitare în sensul *narativităţii*, tipologiei şi conexiunilor conflictuale – prejudecată axiologică tradiţională – dar extem de actuale în ceea ce priveşte «impuritatea», deci diversitatea problematică şi eseizarea discursului auctorial. În epocă aceste cărţi au fost apreciate ca «hibridizări» cu prea multe «discursuri» de tip publicistic şi excesive intervenţii non-problematice – lucruri care astăzi «plac» pentru că sparg «carapacea» restrictivă a romanului. Cititorul actual de romane e mai sensibil la spectrul mozaicat al narativităţii şi nu mai apreciază liniaritaea evolutivă a acţiunii. Desigur, după grila de apreciere a epocii, *Viaţa la ţară* şi *Tănase Scatiu* sunt «mai romane» decât ultimele secvenţe, numite mai sus, din cvintetul Comăneştenilor, pentru că sunt mai simple, mai curgătoare, mai aderente la principiul balzacian al dezvoltării biografiei personajelor."[31]

George Călinescu remarcă faptul că „la 1898 Duiliu Zamfirescu avea intuiţia valorii procesului-verbal, noţiunea de autenticitate, (...) repudia calofilismul cu cîteva decenii înaintea lui Camil Petrescu", dar că „romancierul avea numai intuiţii, nu şi noţiuni estetice clare"[32] şi că, prin urmare, nu e de mirare că în ciclul Comăneştenilor se întâlnesc şi aspecte pozitive, precum calitatea

---

[30] Aureliu Goci, „Autenticitate şi idilism în dimineaţa romanului", prefaţă la *Romanul Comăneştenilor*, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 1999, p. IX.

[31] Ibidem.

[32] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Minerva, Bucureşti, 1985, p. 537.

portretisticii unui Tănase Scatiu sau Dinu Murguleţ ori „intenţia de a nota intimitatea dintre sufletele fine, clipele de extaz erotic" (considerată de Călinescu „latura cea mai originală a romanelor lui Duiliu Zamfirescu"[33]), dar şi (sau mai ales) defecte precum: puţinătate, mediocritate, lipsă de complexitate, tezism, naturalism involuntar[34] etc. Totuşi, concluzia criticului menţionat îi face dreptate pe linia intuiţiilor şi a calităţilor de precursor: „Însă în fineţea unor analize, în crearea atmosferei mondene, în sobrietatea stilistică, în intuiţiile legate de tehnica romanului, el rămîne în cuprinsul strict al literaturii române un strălucit precursor."[35]

În ce priveşte onomastica personajelor acestui ciclu, se poate porni de la o precizare a aceluiaşi Aureliu Goci: „Sintagma *Viaţa la ţar*ă este cea mai banală şi inexpresivă titrare posibilă pentru o operă literară. Ca şi punerea în titlu a unui nume propriu – chiar şi pitoresc şi specific ciocoiesc – ca Tănase Scatiu." De acord cu „banalitatea" ideii de a da ca titlu numele personajului principal, dar mai puţin cu particularizarea „specific ciocoiesc", care denotă mai degrabă un act speculativ, iar nu unul analitic. Prin ce-ar fi „ciocoiesc" („pitoresc" da, fără îndoială, dar prin asta neînsemnând nepotrivit, ci dimpotrivă) „Tănase Scatiu"? Probabil nu prin numele de botez, acesta fiind cât se poate de banal, adică de „neutru", ci mai degrabă prin „Scatiu", căruia îi deducem caracterul de poreclă prin prisma unei singure menţiuni, făcute chiar de purtătorul său în *Viaţa la ţară*, din care aflăm care e de fapt numele său: „Aveam un samsar la Bucureşti, care, numa ce-mi da o depeşă: «Tănase Sotirescu, Vlădeni. În curând apa la moară». Emediat mă porneam la gară (...)". Iar confirmarea o găsim în romanul omonim, când ne este prezentată perspectiva Tincuţei: „Iar acasă întâlnea aceleaşi chipuri: pe subprefect, doi – trei prieteni bătrâni, pe Tănase Sotirescu, poreclit Scatiu, şi atâta tot." Nu avem nici un indiciu cu privire la originea poreclei, iar imaginea păsării ce poartă acest nume nu pare a rezona cu imaginea personajului, ba dimpotrivă. Astfel încât „ciocoismul" poreclei rămâne şi el nefondat (sau cel puţin neexplicat de contextul operei). Dacă la baza acestei conotaţii negative stă faptul unui nume cu denotaţie specifică (aceea a păsării în cauză), atunci şi „Murguleţ" ar trebui să sune la fel de „ciocoiesc", întrucât denotatul numelui este reprezentat tot de o specie animalieră (sic!). O ultimă observaţie legată de „Sotirescu" este aceea că numele apare pentru a doua oară în literatura română (deşi pentru prima oară într-o operă încheiată şi antumă), amintind de proiectul de piesă al lui I. L. Caragiale, *Titircă, Sotirescu & Co.*

[33] Ibidem, p. 539.
[34] Ibidem, passim.
[35] Ibidem, p. 541.

În altă ordine de idei, numele din cele cinci romane intră în categoria acelora care slujesc intenţionalităţii realiste (lăsăm deoparte acuzaţiile de naturalism, idilism şi tezism, care, deşi nu sunt lipsite de temei, nu modifică radical acest orizont mimetic al scrierilor lui Zamfirescu), prin urmare comentariile pe marginea lor nu-şi prea au rostul. Simpla enumerare, cu precizarea profesiunii/originii personajului-purtător, ne demonstrează „banalitatea", adică „dreapta potrivire a numelor": Dinu Murguleţ/Murgu (boier de viţă), Sofiţa (soţia lui), Profira – cu varianta de pronunţie Prohira – (mama lui Tănase Scatiu), Saşa[36] Comăneşteanu, Mihai Comăneşteanu, Victoria şi Mary Comăneşteanu (toţi fraţi), Matei Damian (fiul „coanei Diamandula", sora lui Dinu), Taftă (vătaf), Toader Croitoru (jitar), Dumitrescu (subprefectul), „Mama" Manda (doică şi vătăşiţă), Miss Sharp, guvernanta englezoaică, Nae Eftimiu (rudă a coanei Sofiţa) şi soţia sa, emancipata Aglaie, Floarea (văcăriţă) şi soţul ei, herghelegiul Stângă, baciul Micu, feciorul în casă Turică, ţăranul Lefter, ţiganul Stoica, popa Vasile Buză-tăiată (al doilea nume pare o poreclă), cârciumarul Chiru (şi hoţ de cai), poliţaiul Ghiţă. Magistraţii care vin să vadă resorturile plângerilor în instanţă (preşedintele şi supleantul tribunalului, ajutorul de grefier, un avocat) nu sunt numiţi, sunt văzuţi global, sintetic, ei reprezentând împreună aceeaşi „funcţie", a controlului juridic, aşa cum e văzută ea, în termeni negativi, de către ţăranii aflaţi în conflict cu Tănase Scatiu. Tot aşa, nenumiţi, rămân subcomisarul, agenţii prefecturii etc. – din acelaşi motiv. La fel, în al doilea roman, numele ministrului venit în inspecţie nu este menţionat, nici al capelmaistrului, al protopopului, al prefectului etc. Şirul e completat în *Tănase Scatiu* de: feciorul de casă Costea, Zoiţica (fetiţa Tincuţei şi-a lui Scatiu), Bănică, îngrijitorul de la vie, zis „don Nică", deputatul Orgu Nichitachi, evreii Haim şi Isidor, argatul Ion, Alexandriu (partizan al prefectului), Vispescu şi Cralea (senatori, dar doar menţionaţi), grecul Panaitopolu. *În război* implică nume noi într-un context nou, cel al Bucureştiului şi al localităţilor din preajma Dunării, dat fiind subiectul Războiului de Independenţă: Nicu/Nicolae Milescu (prietenul şi tovarăşul de arme al lui Mihai Comăneşteanu) şi soţia sa, Elena Milescu, sora acesteia, Anna Villara, colonelul Amza, căpitanul Dudescu, Natalia Cantă („amică de copilărie a Saşei, măritată în Moldova şi statornicită la moşia lor din Vrancea, Sarba, lână moşia lui Mihai"), Alexandru Damian (fiul lui Matei şi al Saşei), administratorul moşiei Stăneşti, Paraipan, doctorul Zugrăvescu. Aici, între personajele pur ficţionale,

[36] Numele de rezonanţă rusească al personajului considerat „personajul cel mai complex din *Viaţa la ţară*" (Al. Săndulescu, *Duiliu Zamfirescu*, Tineretului, Bucureşti, 1969, p. 80) capătă acoperire prin asemănarea, remarcată de exegeză, cu eroinele literaturii ruse: „Saşa are ceva din gingăşia şi profunzimea, din suavitatea şi farmecul eroinelor lui Tolstoi şi Turgheniev. De altfel întreaga atmosferă a romanului aminteşte pe autorul *Annei Karenina*, pentru care Duiliu Zamfirescu a manifestat o admiraţie declarată şi pe care şi-l ia, deşi n-o va mai recunoaşte, ca model." (Al Săndulescu, ibidem)

regăsim şi personaje de extracţie referenţială, gen maiorul Şonţu sau căpitanul Valter Mărăcineanu, care, alături de inserarea unor ordine de zi, „autentifică" istoric subiectul romanului. *Îndreptări*, probabil cea mai puţin reuşită parte a ciclului, nu înmulţeşte prea mult nici seria onomastică. Apar personaje noi pre-cum generalul Iorgu Villara, Porţia Huduleac şi părintele Moise Lupu (personaje episodice, părinţii eroinei principale, tot Porţia pe nume, dar pore-clită „Mia": „Aşa îmi zice tata, explică Porţia. *Mia*, adică *sua*; amintiri italieneşti de la Propaganda, adăogă ea, dând din cap cu şiretenie"), prinţesa Smasmi (ce va căpăta oarecare contur în romanul următor şi despre care vom afla că se numeşte de fapt Smaranda Dudescu), tânăra Berta, amanta generalului Iorgu Villara, episodicul doctor Tac, băiatul din Selişte, satul de origine al Porţiei, numit Ionică Blăstematu, protopopul Marcu Stamate, mătuşa Lena, un notar căruia nu-i aflăm numele şi bineînţeles Alexandru Damian Comăneşteanu, zis şi Alecu, fiul Saşei şi fratele lui Mitică (acesta, ca şi tatăl lor, Matei Damian, de-abia dacă sunt amintiţi şi n-au aproape nici o prezenţă diegetică). În sfârşit, în *Anna* apar sau reapar: Anna, Alexandru Comăneşteanu, Mia, Elena Milescu, Smaranda Dudescu, un colonel şi nevasta lui, magnatul grec Timoleon Vucos şi soţia sa, Urania, Berta, violonistul neamţ, Natalia Canta. Ultimul roman din serie se centrează pe legăturile amoroase ale uşuraticului Alexandru şi pe drama din dragoste a Annei, într-o demonstraţie a ceea ce Kundera ar numi „insu-portabila uşurătate a fiinţei".

Ce-ar fi de remarcat dincolo de aceste şiruri de nume în general „neutre", ne-semantizate? De pildă preferinţa personajelor pentru diminutive, respectiv hipocoristice: Murguleţ, Tincuţa, Profiriţa (în replicile personajelor), Sofiţa, Zoiţica, Elencuţa (Elena Milescu), Annicuţa, Nicu ş. a. Preferinţă care denotă de obicei familiaritatea, afecţiunea, simpatia – şi care este preluată şi de nara-torul heterodiegetic, ilustrând o tendinţă empatică. Uneori personajele reacţionează la această diminutivare şi astfel se conturează scurte discuţii care devoalează aspecte de mentalitate. De pildă, în romanul *În război*, discuţia is-cată în cadrul primei vizite a lui Mihai Comăneşteanu la Nicu Milescu:

„– Aşa faci, Annico?

Fata începu să râdă, supărată.

– Ţi-am spus să nu-mi mai zici aşa!

– Să-ţi zic Annetto, cu doi *n* şi doi *t*; să-ţi zic Annino, Annicuţo, Anninetto, Anninatto... Nu-i vorbă, de aninat nu te prea anini tu uşor.

– Ba nicidecum: să-mi zici Anna, curat.

– Mă rog, Mihai, dacă vrei să placi cumnati-mei, să fii conservator înfocat..."

După cum se vede, tachineria lui Milescu îşi ia ca obiect numele Annei, pe care îl diminutivează şi-l „modelează" ironic dar şi cu evidentă afecţiune, ba chiar îi găseşte un analog în termenul „a anina" – cu sensul, în context, că

Anna nu se lasă aşa uşor măritată. Pe de altă parte, dialogul subliniază şi seriozitatea Annei (Milescu o numeşte „conservatorism”) şi lipsa ei de „manieră”, căci, spre deosebire de multe alte personaje, ea nu prea apelează la diminutivare ca la un mijloc de exprimare a sentimentelor – poate şi pentru că ea reprezintă genul femeii demne şi discrete, care nu se dezvăluie uşor.

Câteva pagini mai încolo, Mihai se întoarce, mental, la chestiunea numelui, moment care face parte din evidentul şi previzibilul proces de îndrăgostire: „O vorbă curioasă de-ale lui Milescu răsări în mintea lui Comăneşteanu, fără nici o legătură cu momentul: *Anninatto*, cu doi *n* şi cu doi *t*. Şi numaidecât îi apăru imaginea Annicuţei, uşoară ca o rândunică. În adevăr că părea aninată în vânt. Îşi aduse aminte de scrisoarea fetei şi numaidecât o scoase din buzunar. Literele se înşirau una după alta (...) Ce caracter avea icoana? Multă voinţă... Cine ştie? Numele lui era scris drept, fără şovăire, cu nişte aduceri de condei în cari parcă treceau mângâieri de mână. Ce prostii!” Iată, jocul de cuvinte pe seama numelui făcut de Milescu îi aduce aminte lui Mihai de Anna şi-l face să recurgă şi el la o asociere semantică: „părea *aninată* [s. n., M. I.] în vânt”. Pentru ca apoi „să citească” în grafia numelui său prezumtiva afecţiune a eroinei.

Acelaşi personaj revine la obsesia numelui în ajunul bătăliei care îi va aduce moartea: „Pe măsuţa de alături sta portofoliul, cu cifra numelui. I se păru ciudat să aibă cineva un nume. De ce un nume? Grăi în gând «Mihai Comăneşteanu», şi văzu că aceste două cuvinte nu mai erau sunete goale, ci coprindeau oarecum înţelesul fiinţei lui fizice şi morale.” Deşi pasajul care urmează se subsumează de fapt motivului *vanitas vanitatum*, totuşi evocarea propriului nume îi confirmă „substanţa” propriei existenţe sau, mai precis, *sensul* acesteia.

Importanţa pe care Mihai o acordă numelui – şi, de fapt, renumelui – va fi confirmată şi de rugămintea către sora sa, Saşa, de a-i da fiului ei, deci nepotului său, şi numele *lor* de familie, astfel că Alexandru Damian va deveni şi Comăneşteanu, spre a duce mai departe tradiţia patronimică. E, aici, şi o rezonanţă a re-numelui Comăneşteanu, căci în permanenţă se fac aluzii la originea străveche şi curat românească a familiei ce poartă acest nume, aşa cum precizează de pildă Milescu: „Nu-ţi pot ascunde că eu însumi mă gândeam cu plăcere la o mai strânsă legătură cu Comăneştenii. Sunt o familie de treabă. Români neaoşi, în care nici o stricăciune de liftă străină n-a intrat, ceea ce e mult într-o lume ca a noastră.” Dar în această re-numire a lui Mihai se poate identifica şi conştiinţa apartenenţei la o mare familie, aşa cum reiese şi din perspectiva tatălui, a lui Matei Damian: „El [Alexandru] moştenise figura mă-si [Saşa], moştenise numele ei şi, mai mult decât toate, moştenise de la unchiu-său, mortul în război, aureola de speranţe ce pun unele familii pe fruntea unui copil. Tată-său îl privea lung, se pierdea câteodată în gânduri nesfârşite despre

taina de simpatie cu care înconjură natura unele chipuri omeneşti şi niciodată nu-i trecuse prin minte să-i pară rău că fiu-său lăsase numele părintesc spre a adopta pe acela de Comăneşteanu.”

Marota numelui şi obsesia modului în care acesta denotă o anumită calitate şi seriozitate le are şi generalul Villara, care-şi expune perspectiva chiar în prima pagină a romanului *Îndreptări*, citind dintr-un ziar bucureştean: „Nu mai e chip să găseşti un om cumsecade. Toţi şi-au schimonosit numele: fiindcă s-a potrivit la unul de talent, patruzeci alţii vin să ne ambeteze cu moftologiele lor: «Delaurlaţi, Delafurceni, Delahingheri». Şi-s toţi poeţi pesimişti, domnule, şi cu lamentaţii primprejur!”

Perspectiva e a unui ofiţer superior conservator, care reacţionează, se vede, la moda adoptării unor nume care vor să reflecte originea purtătorilor, iar din exemplele date, aluzia pare să fie la „Delavrancea”, atunci când spune că „fiindcă s-a potrivit la unul de talent”...

Acelaşi general recurge la jocuri de cuvinte prilejuite de numele Porţiei (despre care naratorul însuşi spune: „Fata se chema ca mamă-sa, Porţia, nume pretenţios şi naiv, care ascundea în familia ei, ca în toate familiile româneşti de peste munţi, trebuinţa sufletească de o zilnică amintire a originei lor”), tachinând-o pe fiica prietenilor lor: „Ce Porţie!... Două porţii!...” sau: „Că Domnul a zis: «creşteţi şi vă înmulţiţi, nătărăilor», iar Porţia este o porţie şi jumătate!...”

Obiceiul ardelenesc de a boteza cu nume latineşti (Porţia are această origine, evident) pentru a nu fi maghiarizate, pomenit de narator la începutul cărţii, este din nou pus pe tapet în vizita lui Alexandru şi-a Porţiei în satul natal al acesteia. La un moment dat, notarul este solicitat să găsească o soluţie la teama unei femei care vrea să-şi boteze copilul „Mihai” şi se teme să nu fie transcris de către unguri drept „Mihaly”: „No, că bine, leleo. Iată aici o listă de nume ce nu se pot schimonosi pe ungureşte: Pompeiu, Drusu, Cicerone, Agrippa, Cincinatu, Tiberiu etc., etc., şi pentru fete de asemenea: Lepida, Rubria, Plautia, Marciana, Plotina şi celelalte.” Când femeia protestează spunând că ea vrea să-şi cheme băiatul Mihai, notarul îi răspunde: „Cheamă-l tu, leleo, cum ăi vrea acasă, numai în condica ungurului nu. Acolo să-i zici Pompeiu...”

Sensibilitatea exprimată onomastic a personajelor, precum şi amintitul obicei al diminutivării se regăseşte şi în precizarea legată de porecla de alint a lui Alexandru: „– Ă, Doamne, boierule, că mult îi mai seamănă răposatei cucoane! Adevărat *Sulfină*!

Numele rămăsese tânărului de la maică-sa. Pe când era copil, Saşa îl chema Sulfiniţă, din cine ştie ce apropiere tainică între băiat şi floare. Iar acum, când vremea trecuse, baciul găsea şi el că floarea înflorea:

– Sulfină, coane, încheie baciul: floare curată!”.

Dacă în acest caz supranumele „Sulfină” se vrea un mod de caracterizare, într-o altă situaţie utilizarea simplului nume de botez devine marca apropierii sufleteşti. Fiindcă Alexandru şi Porţia se căsătoresc în grabă, înainte de a se cunoaşte cu adevărat, călătoria de nuntă în Italia devine prilejul acestei apropieri care poate fi măsurată şi de reticenţa iniţială, respectiv de îndrăzneala de mai târziu a Miei de a i se adresa proaspătului soţ pe numele mic. Ea spune la un moment dat: „Acuma aş îndrăzni să te chem pe nume”, dar când el îi spune: „Va să zică, Mia, de azi înainte mă chemi pe nume”, ea îi răspunde: „Nu încă...”, ceea ce dovedeşte că deocamdată distanţa dintre ei încă n-a fost complet acoperită. Jocul acesta cu numele continuă, nu fără o doză de umor („– Bună dimineaţa, Mia! – Bună dimineaţa, domnule... – Alexandre! – Domnule Alexandre.”), pentru ca în cele din urmă să se ajungă la „finalul” previzibil şi în concordanţă cu apropierea afectivă dintre cei doi: „Apoi trecu din nou în camera ei şi de acolo chemă pe bărbatu-său: – Alexandre!... El se duse repede la dânsa. – Ce este? – Nimic. Am zis bine?...”

În altă ordine de idei, înregistrăm atenţia naratorului, prin intermediul aceleia a personajului Alexandru, la raportul dintre nume şi comportamentul purtătorului său. Ca în această notaţie: „Drumul de la Sibiu la Selişte îl făcură cu un medic român, anume d. dr. Tac. Acesta păru lui Comăneşteanu inteligent şi interesant, dar mai presus de toate vorbăreţ. Numele său ar fi trecut mai lesne ca o ironie, căci d. doctor era foarte puţin *Tac* şi foarte mult *Vorbesc*.”

Acelaşi Alexandru sesizează tipologia nominală ardelenească diferită de aceea din regat, când află că pe un băieţaş îl cheamă „Ionică Blăstematu” (şi care băieţaş, când e întrebat cine l-a botezat aşa, răspunde inocent: „D-nu notar”): „Ce nume curioase! Pentru noi, românii din regat, deprinşi cu banalitatea lui *escu* şi *eanu*, numele acestea de obiecte, de verbe şi calificaţii, date oamenilor, ne par nişte adevărate porecle. E drept însă că unele sunt poznaşe de tot: Moisi Bîzgâlea, Iancu Puiţă, Troilă Legănatu, Pătru Umblădulce.”

De altfel, în ultimul roman al seriei Alexandru devine el însuşi obiectul unei porecle afective date de Anna, „Cinel-Cinel”. Iar acelaşi Alexandru pare a avea aceeaşi sensibilitate ca a unchiului său Mihai la numele proprii: „Îi răsări deodată în mine numele femeii tinere, extravagant şi nepotrivit cu fiinţa ei rotundă şi diminutivă, Urania!” Drept care, undeva mai jos, îl comentează: „Ai nume de muză. Aşa se şi cuvine. Dar ar fi fost mai potrivit să te numeşti Clio sau Erato. Mi se pare că între aceste două cuvinte stă şi numele parfumului d-tale.” Altfel spus, consideră că nu i se potriveşte numele muzei astronomiei, ci acela al muzei istoriei sau a poeziei erotice, dat fiind că „Urania” (în greacă însemnând „ceresc”) sugerează alt tip de femeie, mai puternică şi mai puţin „rotundă şi diminutivă”, în timp ce „Clio” sau „Erato” adaugă o notă de „terestritate”, de concreteţe „pământeană” (istorie şi erotism). Oricum, „Urania” se dovedeşte un nume livresc, preţios, unul din puţinele de acest fel din ciclul Comăneştenilor.

Mihai Eminescu
GENIU PUSTIU (1904)

După cum bine se ştie, marii clasici nu sunt interesaţi sau nu excelează în materie de roman. Caragiale şi Creangă nici măcar nu-şi propun explorarea speciei, iar Eminescu, preocupat de foarte multe direcţii, nu reuşeşte să-şi termine unicul său proiect romanesc, aidoma multor pionieri ai genului. Singurul care duce la capăt un astfel de proiect, ba chiar dă literaturii române un roman de referinţă, este Ioan Slavici.

Totodată, aceeaşi perioadă, a marilor clasici şi a finalului de secol XIX şi a începutului secolului XX, e săracă în romane de calitate, deşi specia ca atare începe să fie frecventată. De aceea, acest interval al istoriei literaturii noastre nu are de oferit mai nimic pentru nivelurile cele mai înalte ale ierarhiei romanului.

Unicul proiect romanesc[37] al lui Eminescu, rămas şi acesta neîncheiat, dă, ca multe alte texte eminesciene, impresia de scriere-palimpsest, în sensul că portrete, descrieri, referinţe culturale, motive, teme şi nume de aici sunt de regăsit în numeroase alte fragmente sau chiar în opere finite (cum ar fi *Sărmanul Dionis*) – ceea ce face şi din romanul neterminat un colaj doar cvasi-autonom de „eminescianisme." Referindu-ne doar la nume, acela al protagonistului, „Toma Nour" e de întâlnit, aşa cum remarcă George Călinescu[38], şi în şantierul dramaturgic, în piese precum *Marcu-vodă* sau *Doja*, *Horia* şi *Iancu*, iar numele unui personaj secundar, cu un destin tragic, acela al fiicei preotului, este Maria, antroponimic preferat al lui Eminescu. Observaţiile maioresciene cu privire la caracterul particular al folosirii substantivelor proprii în rime[39], reluate şi de Călinescu[40], comentariile lui Dumitru Irimia[41] cu privire la utilizarea aceloraşi substantive proprii în poezie în general, îşi găsesc corespondent, mutatis mutandis, şi în proză – în sensul că Eminescu acordă o atenţie specială numelor. Mircea Zaciu intră în seria celor care remarcă semnificaţiile deloc întâmplătoare ale numelor din opera lui Eminescu, în speţă din proza sa, atunci când se apleacă fie asupra personajelor din *Cezara* şi *Moartea Cezarei*,

---

[37] George Călinescu vede în această scriere mai mult o nuvelă decât un roman – v. *Opera lui Mihai Eminescu*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976, vol. I, p. 252.

[38] G. Călinescu, op. cit., p. 134, 149 şi passim.

[39] „Însă unde inovaţia lui Eminescu în privinţa rimei se arată în modul cel mai neaşteptat este în numele proprii luate din diferite sfere de cultură şi introduse în modul cel mai firesc în versurile sale. Se ştie ce riscantă este întrebuinţarea numelor proprii în poezia lirică, şi într-o veche cercetare literară a noastră am citat câteva exemple înspăimântătoare. Eminescu însă a ştiut să se folosească de ele cu măiestrie, şi tocmai aceste rime sunt dintre cele mai frumoase şi mai bine primite ale lui." (Titu Maiorescu, „Eminescu şi poeziile lui (1889)" în *Opere*, II, ediţie critică de Georgeta Rădulescu-Dulgheru şi Domnica Filimon, Ed. Minerva, Bucureşti, 1984, p. 194)

[40] G. Călinescu, op. cit., p. 536.

[41] v. D. Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, Ed. Junimea, Iaşi, 1979, p. 60 – 66.

fie asupra numelui Mira, din ciclul dramatic cu titlu omonim: „Imaginea nupţială a morţii ne conduce acum spre mitul mioritic autohton, cu ale cărui semnificaţii Cezara se înrudeşte în mod neaşteptat. Nu numai metafora nuntă/moarte vine în sprijinul acestei apropieri, ci însăşi simbolica numelor protagoniştilor ne descoperă insolita (aparent) înrudire: asemenea ciobanului din *Mioriţa*, Ieronim este «alesul»; el poartă nominal semnul destinului, al sacrificiului (grecescul *Hieronymos* = cel sfânt, cel ales). Cezara, care-l alege, decizându-i astfel soarta, nu e decât – printr-o travestire verbală – «Crăiasa» baladei. Amantă dominatoare şi agresivă (în raport cu Ieronim – «alesul»), ea e totodată mândra crăiasă, «a lumii mireasă».”[42]

Un nume precum „Toma Nour” nu e ales deloc întâmplător, dată fiind veşnic „înnegurata” sa stare de spirit, date fiind pesimismul, asprimea şi cruzimea sa, destinul său de călător în ţinuturile boreale şi, nu în cele din urmă, dată fiind înfăţişarea sa: „Ochii săi caprii, mari, ardeau ca un foc negru sub nişte mari sprâncene stufoase şi îmbinate, iar buzele strâns lipite, vinete, erau de-o asprime rară. Ai fi crezut că e un poet ateu, unul din acei îngeri căzuţi, un Satan, nu cum şi-l închipuiesc pictorii: zbârcit, hidos, urâcios, ci un Satan frumos, de-o frumuseţe strălucită, un Satan mândru de cădere, pe-a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul, şi iadul îndărătnicia, un Satan dumnezeiesc care, trezit în ceri, a sorbit din lumina cea mai sântă, şi-a îmbătat ochii cu idealele cele mai sublime, şi-a muiat sufletul în visurile cele mai dragi, pentru ca în urmă, căzut pe pământ, să nu-i rămână decât decepţiunea şi tristeţea, gravată în jurul buzelor, că nu mai e în ceri.” Intenţia lui Eminescu de a transmite prin semantismul numelui „Nour” ceva din firea şi destinul personajului e vădită în precizări precum: „Întunericul din jurul meu era metafora acelui nume: Toma Nour.” Ori: „Frumos a-nmărmurit în sufletul meu întunecos, rece, nebun, precum ar rămânea prin nouri pe bolta cea brună a nopţii două... numai două stele vinete.” Sau: „Într-o noapte venisem la Toma. Luna strălucea afară şi în casă nu era lumânare. Toma sta visând pe patul lui şi fumând în lungi sorbituri din un ciubuc lung, şi focul din lulea ardea prin întunericul odaiei ca un ochi de foc roşu ce-ar sclipi pin noapte.” Eugen Simion glosează în jurul aceluiaşi nume, în aceiaşi termeni: „O atmosferă de mister, de demonism, înconjură pe Toma Nour (nume potrivit pentru o fire negu-roasă).”[43] În altă parte, protagonistul îşi mărturiseşte răceala sufletească, incapabilitatea de a iubi, în aceşti termeni: „Stele-n ceri, amoruri pe pământ, numai în noaptea mea neci o stea, numai în sufletul meu... neci un amor.” Toate aceste citate indică faptul că Eminescu îl vede pe Toma Nour ca pe prototipul eroului

[42] Mircea Zaciu, *Viaticum*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1983, p. 133. Pentru interpretarea numelui „Mira”, care, deşi seducătoare, are un caracter mai degrabă speculativ, vezi Mircea Zaciu, op. cit., p. 140 – 141.

[43] Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*, E. P. L., Bucureşti, 1964, p. 30.

damnat, romantic prin excelenţă, ca pe un geniu răzvrătit dincolo de al cărui chip identificăm şi figura lui Dionis, şi a lui Vestimie ş.a.m.d., chipuri aproape identice ascunse sub nume diferite. Prin urmare, putem spune că tocmai numele îndeplineşte la Eminescu rolul elementului diferenţiator între personaje – o dovadă o găsim chiar în *Geniu pustiu*: între Ioan şi Toma diferenţele ţin de nuanţe şi... de nume, căci altfel cei doi se aseamănă şi-n spirit şi-n temperament şi-n purtări, iar înfăţişările lor sunt asemănătoare[44]; de asemenea, între Sofia şi Poesis stă ca element neidentic în primul rând numele, căci ambele eroine sunt blonde, serafice, îngeri pe pământ etc., iar vieţile lor sfârşesc, nu simultan, dar la unison, tragic şi fără împlinirea iubirii.

Pe de altă parte, tocmai personajele cele mai importante în economia romanului poartă nume „semnificative", transparente: „Nour", respectiv „Poesis", pe când acelea de rangul doi au nume obişnuite – Ioan – sau relativ obişnuite – Sofia. Deci accentul onomastic, expresivitatea semantică a numelui cade asupra eroilor pe care autorul doreşte să îi particularizeze – asupra lui Nour, prin sublinierile pe care le-am consemnat deja, iar asupra personajului feminin prin corespondenţa dintre nume, care trimite, evident, la „poezie" şi firea angelică, hipersensibilă, eminamente „lirică" a celei care îl poartă. De fapt nici „Sofia", cel puţin în intenţie, nu e lipsit de conotaţii care cresc pe temelia etimologică a cuvântului (sophia = înţelepciune). O confirmă în primul rând laboratorul de creaţie al autorului: „Sofia – natură dulce şi înţeleaptă, ce face pe Ion să aibă priviri adânci şi mari; ea nu-i dă privirile însuşi ci numai prisma privirei; prin adâncimea ei sufletească el capătă ochii ei mari şi adânci şi nu se opreşte la aparinţe esterioare, ci caută ideea lucrurilor; ea nu-l învaţă lucrurile înşile, ci-l învaţă a vedea."[45] Problema este, în cazul de faţă, că această descriere „de principiu", ce ţine de facerea operei, nu se regăseşte confirmată ca atare în roman, mai ales că Sofia e un personaj care intră în imaginarul operei doar ca o scurtă prezenţă pasivă şi care nu mai are cum să îşi „valideze" numele prin ea însăşi, ci doar prin celelalte personaje – iar acestea nu mărturisesc drept calitate centrală a Sofiei înţelepciunea; rămâne, e drept, sonoritatea cumva „înaltă", intelectuală, care compensează lipsa semnalată. Numele „Poesis" e, de asemenea, programatic ales de către autor: „Poesis – fantastică, voluptoasă, plină de închipuire şi vis; capul ei [e] în eternă iregulară asociaţiune de idei, nu-şi poate fixa niciodată privirea asupra *unui* obiect, ci are în mintea ei totdeauna mai multe, adesea contradictorii,

---

[44] Părerea aceasta, a reducţiei la un singur tip, o găsim deja în studiul lui Eugen Simion: „Toma Nour, Ioan reprezintă cu variaţii de caracter un tip ce oscilează între atitudini demonice, faustiene şi elanuri titanice, între visătorul abstras de realitate, căzut în stare de atonie şi eroul byronian, ce caută să pună capăt deprimării morale şi tristeţii filozofice prin fapte eroice." (Eugen Simion, op. cit., p. 58)

[45] Mihai Eminescu, *Însemnări caracterologice*, în *Opere*, vol. VII, *Proza literară*, Ed. Academiei R. S. R., Bucureşti, 1977, p. 224.

în eternă nelinişte sufletească, un caos de imagini; ea împărtăşeşte şi lui Ioan acest mod de-a vedea şi face din el o natură sfâşiată, neconstantă, catilinară. Sufletul lui Ioan în întregul, în viaţa lui internă devine identic cu al [lui] Poesis. Gânduri sclipitoare, dar fără adâncime – iată caracteristica ei."[46]

Totuşi, exegeţii insistă în a percepe cele două nume feminine drept dovada unei dimensiuni alegorice. Iată, observaţii interesante în acest sens, cu privire la portretele eroinelor face Marina Mureşanu Ionescu, în *Eminescu şi intertextul romantic*, plecând de la analiza numelor proprii, în contextul comparaţiei dintre Eminescu şi Nerval: „Intenţia cvasi-alegorică a cuplului Sofia-Poesis este transparentă. Înţelepciunea, limpezimea raţiunii, «ideea lucrurilor» şi sora sa, fantezia liberă, «caos[ul] de imagini» nu se pot împlini decât una prin cealaltă. Ideea există şi la Nerval, iar Sofia este şi pentru el figură de primă mărime, dimensiune esenţială a mitului feminin."[47] Ioan Petru Culianu, într-un studiu pe tema fantasmelor eminesciene, abordând tocmai romanul neterminat consemnează şi el: „Cele două surori sărace, nu sunt, în definitiv, decât nişte ipostaze. Precum Amorul însuşi, înţelepciunea (= Sophia) şi Poezia (= Poesis) sunt fiicele lui Ponos, ale Sărăciei."[48] În viziunea lui Culianu, cele două figuri alegorice au, pentru cei doi eroi, funcţia unui primum movens: „Atunci când înţelepciunea se retrage dintr-o lume care e prea josnică pentru ea, nu mai rămâne decât Poezia. Şi ce putem face când am fost părăsiţi de Doamna înţelepciune dacă nu să căutăm aventura la capătul căreia o moarte sigură ne va aduce pacea? Cât despre Poesis, «actriţă de mâna a doua într-un teatru de mâna a doua», ce poate fi ea de nu o trădătoare? Sofia, cel puţin, este sacrificată pe altarul propriei sale autenticităţi: în această lume, nu există subzistenţă posibilă pentru perfecţiune. Ca să subzişti, trebuie să faci compromisuri – precum Poesis, care se lasă întreţinută de un protector bogat. O dată descoperit acest secret, ce-i mai rămâne lui Toma dacă nu să-l urmeze pe Ioan în aventura lui?"[49]

O lectură alegorică a *Geniului pustiu* propune şi Gheorghe Crăciun dintr-o inedită perspectivă conform căreia „lăsând deoparte epica şi referenţialitatea, ar trebui să căutăm aici atât elementele ascunse, infrastructurale, ale unei logici specifice spaţiilor literare hibride, de graniţă, cât şi semnele unei transcendenţe a semnificaţiei de natură metaforică, simbolică şi intertextuală."[50] Întrevăzând

---

[46] Ibidem.

[47] Marina Mureşanu Ionescu, *Eminescu şi intertextul romantic*, Ed. Junimea, Iaşi, 1990, p. 200.

[48] Ioan Petru Culianu, „Fantasmele fricii sau cum ajungi revoluţionar de profesie", traducere de Dan Petrescu, în „Observator cultural" nr. 25, anul I, p. 13.

[49] Ibidem.

[50] Gheorghe Crăciun, „*Geniu pustiu* – o poetică ascunsă", în *În căutarea referinţei*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 1998, p. 224.

în acest text „o mică teorie a romanului şi a posibilităţilor sale”[51], adică o poetică exprimată cu o anumită subtilitate, alegoric şi aluziv, Crăciun precizează: „«Viaţa e vis», propoziţia care încheie această mică dizertaţie poetică, ne arată cu claritate, pentru ultima oară, unde trebuie pus cu adevărat accentul lecturii: pe metaforă (vis), iar nu pe aparenţa referenţială (viaţă). În felul acesta, actanţii operei nu mai sunt decât într-o mică măsură Toma Nour, Poesis, Ioan şi Sofia. Esenţiale devin simbolurile pe care personajele le întrupează: geniul (poetul), Poezia, Inadaptabilul activ (după fericita formulă a lui Eugen Simion), Înţelepciunea (filosofia). Interpretarea alegorică nu este doar posibilă, ci şi necesară, pentru că, aşa cum spuneam, adevărata coerenţă a operei se realizează abia la acest nivel infrastructural.”[52]

Indiferent că aceşti critici au dreptate sau nu, nu se poate nega faptul că Eminescu e vădit interesat de exprimarea unui sens prin intermediul numelui şi face tot posibilul spre a sublinia în text „motivarea” acestuia, în primul rând prin vocea naratorului, iar în al doilea rând prin atitudinile şi reacţiile personajului[53].

Ioan Slavici
Mara (1906)

„În acest sistem, opera lui Slavici pare a se înscrie cu precădere pe axa relaţiei dintre literatură şi realitate (mesaj – obiect de referinţă). Inovaţiile lui tind spre o apropiere dintre realitate şi literatură şi, în acest sens, aparţin mai toate sferei de specificităţi prin care a fost descris discursul realist al secolului XIX. Influenţat de literatura germană şi maghiară, prin acestea de şcolile rusă şi scandinavă, cunoscând literatura franceză de la clasicism încoace, Slavici se încadrează fără efort epocii lui la nivel european. Vom întâlni aşadar şi la el comandamentul general: cunoaşterea cât mai exactă, sistematizată quasi-didactic, a unei realităţi ignorate sau rău reflectate, printr-o literatură *transparentă*, perfect lizibilă, care să nu uzeze de tehnici şi montaje ale cuvântului decât în direcţia sporirii clarităţii. Procedeele lui vor întruni: democratizarea şi socializarea unor teme şi eroi care nu avuseseră parte de o tratare în registrul «seriosului», de unde insistenţa gravă pe mediu, banal, comun, obscur; sistematizarea realului în literatură potrivit unor mari legi, care par a aparţine realităţii, dar sunt de fapt introduse în ficţiune de autoritatea scriitoricească;

[51] Ibidem.
[52] Ibidem, p. 226.
[53] Vezi şi alte referinţe legate de utilizarea numelor proprii, la Ştefan Badea, *Semnificaţia numelor proprii eminesciene*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1990.

motivarea psihologică a personajelor, care să justifice trama funcţională; *motivarea sistematică a numelor proprii, proiectelor, toponimelor* (s. n., M. I.); referinţa la istoria mare, paralelă, în care discursul fictiv se ambreiază ca parte integrantă devenind un mozaic de discursuri specializate asupra diferitelor aspecte ale realului (inventar de tehnologii), prezentarea ficţiunii, în punctele ei de deschidere şi închidere, ca o contiguitate la real, pe care îl prelungeşte numai, fără a se comporta ca o realitatea autonomă cu o natură proprie etc."[54]

Observaţiile de mai sus, aparţinând Magdalenei Popescu, pot servi drept context şi drept punct de plecare (şi) în analiza onomasticii romanului *Mara*, mai ales că autoarea studiului despre Slavici face referire expresă la rolul sistemului nominal. Aşa cum se întâmplă în multe din romanele care dezvoltă un imaginar realist, numele proprii dau şi aici măsura verosimilităţii etnice şi sociale a lumii descrise. Cu alte cuvinte, în acest roman onomastica este în primul rând una din tuşele „culorii locale". Târgul transilvănean al jumătăţii a doua a secolului al XIX-lea e „rezumat" în sistemul onomastic al *Marei*. Amalgamul etnic şi religios se regăseşte, cum e şi firesc, la nivelul antroponimic: şvabi – şi „papistaşi" – (Hubăr – econom orăşenesc, fost măcelar, Hansler, cizmar, Griner, neguţător de piei, Gretl – slujnica „Hubăroaiei"), unguri (Bogyo Feri, Reghina, Bandi), români – şi ortodocşi - (majoritatea: Mara Bârzovanu, Andrei Corbu, Gheorghe al lui Baltă, Simeon Burdea, Pavel Codreanu, Blăguţă ş.a.), sârbi (familia Claici). Conform aceluiaşi principiu, al mimesis-ului, maica stareţă se va numi Aegidia, Bocioacă va fi numele starostelui cojocarilor – nume „popular" –, Costi Balcovici va fi numele băiatului turtelarului, iar Blăguţă va fi învăţătorul. Un avocat poartă numele de Brădeanu, Gheorghe al lui Baltă e jurat în localitatea Buteni, Andrei Corbu e un nobil din Cărpeniş, fiul său e Aurel ş. a. m.d.

Obiectând cu privire la părerea lui Iorga şi-a celorlalţi comentatori care cred că titlul potrivit al romanului ar fi fost *Copiii Marei*, din pricina ponderii acestora în economia textului, Nicolae Manolescu notează: „În realitate romanul este mai ales romanul Marei, Persida însăşi nefiind decât o Mară juvenilă, pe cale de a lua, cu vârsta, obiceiurile şi înfăţişarea mamei sale, ca şi Naţl pe ale lui Bârzovanu. În afara lor, puţine mai sunt personajele individualizate. Personajele secundare sunt toate tipuri, alcătuind fundalul: Hubăr şi Hubăroaie, maica Aegidia, Codreanu, Marta, Bocioacă şi ceilalţi."[55] Observaţia, chiar dacă nu se referă strict la onomastică, confirmă indirect ideea că în general e vorba de nume potrivite mediului şi/sau originii personajelor, nume obişnuite, „funcţionale". Pe de altă parte, în mod analog cu faptul că puţine sunt personajele individualizate, se poate spune că doar câteva nume

[54] Magdalena Popescu, *Slavici*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1977, p. 17.

[55] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ediţia a III-a, Ed. Gramar, Bucureşti, 1998, p. 125.

de botez sau porecle ies în evidenţă, dar nu atât ca excentrice mediului etc., cât ca sonoritate calofilă sau ca pitoresc. De pildă, „Persida" (cu prescurtarea „Sida" sau chiar, mai familiar, „Sidi"), nume „frumos" (cum ar zice Ibrăileanu) şi, astfel, individualizator, căci frecvenţa redusă a acestui nume (în istoria romanului românesc) îl scoate în relief. Faptul că în proza lui Sorin Titel numele Persida apare chiar de mai multe ori ar părea că neagă valoarea de adevăr a observaţiei. Astfel, în *Ţara îndepărtată* e pomenită, cu totul în treacăt, o anume Persida: „Şi Eva Nada îi spusese mamei: Aşa o înmormântare n-am văzut, doamnă. Persida zice că aşa multă lumea n-o mai fost de la înmormântarea lui Lungu ăl bătrân, cred că n-o fost casă din care să nu fi venit câte un om şi nu s-au zgârcit nici la lumânări, au dat la fiecare câte una, e drept că lumânările au fost cam subţiri, dar se pare că n-or fost la Făget altele mai groase." În *Clipa cea repede* e amintită într-un episod oarecare, fără să apară în „scenă", o anume „mătuşă Persida". Mai încolo apare o povestitoare pe nume Persida, care poartă doar această funcţie, de narator; despre ea însăşi nu aflăm nimic, întrucât relatează strict lucruri care privesc alte personaje. În *Femeie, iată fiul tău*, într-unul din visele mamei apare o altă Persida, ţigancă, care nu pare să fie unul şi acelaşi personaj cu Persida din *Clipa cea repede*: „Şi în vis iată că se apropie de ea Persida, ţiganca." E, din nou, vorba de o apariţie foarte scurtă, „de atmosferă". Cu toate acestea, lucrurile nu stau chiar aşa: aceste apariţii ale numelui „Persida" sunt, după cum se vede, episodice, fulgurante – spre deosebire de prezenţa precumpănitoare a „Persidei" lui Slavici, dat fiind caracterul de personaj principal al purtătoarei numelui. „Persida" lui Slavici are nu doar avantajul primei apariţii, ci şi pe acela al desemnării unui personaj principal – spre deosebire de prezenţele cu totul episodice ale aceluiaşi nume din proza lui Sorin Titel.

Trică şi Naţl nu sunt mai puţin neobişnuite, cel puţin în spaţiul literar. Al doilea nume este şi unul dintre puţinele care are mai mult decât simpla funcţie de reprezentare socio-etnică, purtând chiar rolul unui centru de greutate în sugestia psihologică a unui episod semnificativ:

„Ce e, Ignatius? grăi dânsa. Ce s-a întâmplat? Cum a căzut o atât de groaznică nenorocire pe capul tău?

Era în acel Ignatius pe care nu-l mai auzise de la nimeni, în tonul cu care vorbise ea, în întreaga ei fire, atâta căldură, atâta inimă deschisă, o atât de curată iubire, încât el rămase cuprins de uimire şi uitându-se la ea ca la o ivire mai presus de fire.

– Tu nu ai ridicat cuţitul asupra tatălui tău! urmă ea.

– Nu! răspunse el uşurat."

În acest pasaj numele propriu *întreg* al lui Naţl, Ignatie (pomenit, de altfel, o singură dată, în rest fiind utilizat „Naţl"), devine, prin gura Persidei, Ignatius.

Precizarea „acel Ignatius pe care nu-l mai auzise de la nimeni" subliniază unicitatea momentului – e vorba de cea mai dostoievskiană secvență a cărții, ca și de sugestia unei comunicări între cele două personaje la un nivel care transcende aparențele perspectivei obștii, la nivelul unei empatii și al unei înțelegeri profunde a caracterului celui bănuit, pe bazele căreia Persida intuiește nevinovăția acestuia. Din perspectiva lui Națl – să observăm eficiența stilului indirect liber, tehnică în care Slavici, conform părerii majorității exegeților, excelează – recurgerea la neobișnuitul apelativ – neobișnuit în sensul că nu-i mai fusese atribuit lui, lui *Națl*, măcelarului – e o dovadă suficientă și revelatoare („rămase cuprins de uimire și uitându-se la ea ca la o ivire mai presus de fire") a afecțiunii („o atât de curată iubire") purtate de către Persida.

George Călinescu decupează același pasaj pentru a marca „însușirea esențială a lui Slavici", aceea de „a analiza dragostea, de a fi un poet și un critic al eroticei rurale"[56], iar pentru a-i sublinia valoarea în context, îl comentează astfel: „Așadar dragostea e văzută ca un destin și autorul, scutit de a o mai motiva, o descrie doar. Treapta cea mai de sus a ei este, față de un bărbat sfios și fără voință, dezvăluirea femeii însăși în care patima se amestecă cu mila maternă."[57]

Un alt critic, Radu G. Țeposu, remarcă valoarea antifrastică a numelui eroinei, totuși, principale (Mara), și o analizează astfel: „Slavici și-a intitulat romanul destul de simplu, după numele precupeței din Radna. Deși în aparență numele nu sugerează nimic, în spatele acestui hipocoristic putem citi o adevărată legendă. În *Cartea lui Rut* se spune că soacra acesteia, pe care inițial o chema Naomi (ceea ce în ebraică ar însemna bucurie), fu silită să părăsească Betleemul din pricina foametei care bântuia țara și să plece spre ținutul Moabului. Rămasă văduvă și fără cei doi fii, înstrăinată de țară, Naomi se întoarce după zece ani cu una din nurorile ei, plină de amărăciune, deprimată, compătimindu-și soarta. Intrigată de acest sfârșit, se spune că Naomi ar fi răspuns, într-un acces de exasperare, cu următoarele cuvinte: «Nu-mi mai ziceți Naomi; ziceți-mi Mara, căci cel atotputernic m-a umplut de amărăciune». Din acea clipă preafericita Naomi deveni, din voința divină, nefericita Mara, adică cea plină de amărăciune. «Biografia» personajului slavician debutează cu soarta similară eroinei biblice: «A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuții de ei, dar era tânără și voinică și harnică și Dumnezeu a mai lăsat să aibă și noroc.» Personajul lui Slavici va avea însă un destin întors față de cel al lui Naomi, căci va deveni spre sfârșitul romanului o femeie aproape fericită, mulțumită de bunul mers al lucrurilor. Mara va încerca să

---

[56] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, ediție îngrijită de Al. Piru, Ed. Albatros, București, 1982, p. 512.
[57] Ibidem, p. 513.

refacă bunăstarea inițială a Naomiei, și simțul său practic la care se adaugă un orgoliu exacerbat al voinței o va ajuta să devină în final cu adevărat fericită. După împăcarea Persidei cu Națl, după toate tribulațiile celor doi tineri, cea care trăiește extazul împlinirii este Mara."[58] Alte comentarii sunt de prisos.

Duiliu Zamfirescu
LYDDA (1911)

Dintre celelalte romane ale lui Duiliu Zamfirescu, deși se dovedește arid prin excesul expunerilor teoretice și livrești, sincopat în ordinea epică, demonstrativ[59], doar *Lydda* mai merită o oarecare atenție din unghiul onomasticii, chiar dacă nu este bogat reprezentată. Două observații se pot face. Pe de o parte, aceea că numele eroilor masculini care corespondează (căci *Lydda* e în prima sa jumătate un roman epistolar, pentru ca apoi să devină un jurnal) este ocultat parțial, evident cu scopul de-a sugera, dincolo de alte modalități, autenticitatea acestei relații magistru – discipol care, așa cum exegeza a arătat, reia relația dintre Titu Maiorescu și romancier. Astfel, maestrul își semnează scrisorile „Filip A.", iar fostul „ucenic", „Mircea M.". Raporturile lor antagonice pe dimensiune filosofică și culturală (primul e un schopenhauerian convins, pesimist și misogin, al doilea un pasionat apărător al egalității femeii cu bărbatul etc.) reproduc, cu ironiile și aluziile de rigoare din partea romancierului, polemicile acestuia cu Titu Maiorescu, sub masca celor două personaje. Oricum, această cvasi-anonimizare a preopinenților (în fond nu doar inițialele sugerează asta, ci și banalitatea numelor „Filip" și „Mircea") ajunge să fie în concordanță cu substanța rarefiată a personajelor (în sensul că ele rămân doar *voci* purtătoare de teorii, concepte și referințe livrești), confirmând observații critice de genul: „Filip A. și Mircea M. nu sînt inși cu existență relațională, ci principii etice, sisteme filosofice opozitive. Asta explică de ce, practic, nu au biografie."[60]

Cealaltă observație vizează numele protagonistei, care dă și titlul romanului și are o evidentă sonoritate stranieră, insolită: Lydda. Aspect remarcat și ironizat de Filip A., care nu pierde prilejul reiterării scepticismului său față de natura feminină: „Și mai întâi nu-mi place numele *prietenii*, spre a vorbi ca socialiștii. Ce va să zică *Lydda*? De unde a descoperit corespondentul dumitale de ziare numele acesta pretențios, spre a-l da fetei lui? Am căutat prin toate mitologiile, dicționarele, enciclopediile și calendarele și n-am găsit decît: *Lydd*,

---

[58] Radu G. Țeposu, *Viața și opiniile personajelor*, Ed. Cartea Românească, București, 1983, p. 26.
[59] „În loc să urmărim un fir epic, sîntem siliți să ascultăm expuneri pretențioase despre Platon, Kant, Spinoza, Schopenhauer, Wundt, despre creștinism și energetism, care nu au nici originalitate, nici strălucire stilistică. În loc să scrie memorii curate, direcție în care condeiul său arată aplicație, Duiliu Zamfirescu face greșala de a se complica în chestiuni erotico-filozofice, teoretizînd la modul plicticos." (Al. Săndulescu, op. cit., p. 93)
[60] Ioan Adam, *Introducere în opera lui Duiliu Zamfirescu*, Ed. Minerva, București, 1979, p. 139.

unul din cele Cinci-Porturi ale Engliterii; *Lydda*, vechea Diospolis a grecilor, astăzi oraş din Syria. Ce are a face? Nu vezi că amicul dumitale corespondent e snob, goujat sau, pe româneşte, mitocan boierit?"

Cât e de nedrept personajul, se remarcă din faptul că atacă snobismul – de netăgăduit – al tatălui fetei, „corespondent al celui mai mare ziar din Londra", ca şi cum fata însăşi ar fi de vină că i s-a dat respectivul nume; pe de altă parte, bătrânul corespondent al lui Mircea M. îşi contrazice propriul orizont de receptare a vieţii, căci în polemică argumentele sunt extrase din acelaşi repertoriu al culturii înalte din care probabil englezul alesese numele fetei.

În acelaşi timp şi oarecum contrariant, excepţionalitatea numelui intră, din punctul de vedere al aceluiaşi personaj, în ordinea „ereziilor" pe care le întruchipează protagonista – conform acestei notaţii a tânărului care anticipează, prezumtiv, dar şi ironic, eventuala rezervă a preopinentului: „Încep să am o bănuială... Lydda scrie corespondenţe în jurnalele englezeşti!... Parcă vă aud... «Numai asta îi mai lipsea! Să se cheme Lydda; să se primble în libertate cu un june, fără ştirea părinţilor; să facă pictură şi, spre culmea culmelor, să scrie şi în jurnale!...»."

Atitudinea bătrânului se va schimba radical după moartea fiului spiritual, până la a ajunge să fie atras (în termenii unei romanţiozităţi desuete, evident) de angelica, blonda Lydda, dar impresia asupra numelui va păstra, pentru început, în mod firesc, rezonanţa exotică: „Lydda. Acesta este numele curios al unei femei pentru care am fost nedrept şi care, cu toate astea, s-ar fi cuvenit să-mi fie dragă. Pe Lydda am urît-o, cu toată puterea pe care o dă idealiştilor himera fericirii abstracte. Lydda reprezenta pentru mine lumea reală, cu înţelesul cu care Ahriman reprezintă, în religiunea lui Zoroastru, geniul răului." După care, pe fondul apelului dramatic al femeii în contextul văduviei sale, bătrânul îşi schimbă atitudinea, iar această schimbare se înregistrează întâi la nivelul impresiei asupra numelui: „Deodată îmi străfulgeră prin minte lumina unei idei în care era mai multă nebunie decît speranţă, dar care mă făcu să visez cu ochii deschişi ceasuri întregi. Ce voia de la mine Lydda? Rostii în gînd numele acesta, pentru întîia oară fără să mă supere. La urma urmei, ea era văduva fiului meu. Şi nu aveam eu oare nimic de îndreptat faţă de mort?"

Remuşcarea, iar mai târziu, cunoaşterea Lyddei îl vor transforma pe Filip în asemenea măsură încât misoginismul se va transforma în dragoste.

Din păcate, romanul rămâne rămâne mediocru, inconsistent şi clişeistic ca imaginar[61]; unul din puţinele câştiguri rămâne tocmai insolitul numelui eroinei, respectiv al titlului.

[61] Nicolae Manolescu îl consideră „cel mai sofisticat roman intelectual de la noi, înainte de ale lui Camil Petrescu şi Călinescu, care stă însă pe un fundament de naivă melodramă de secol XIX. Ideea lui Zamfirescu pare să fi fost aceea de a sugera cum se poate naşte într-un filosof sceptic sensibilitatea la frumuseţea feminină." - Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Paralela 43, Piteşti, 2008, p. 486.

Ion Agârbiceanu
Arhanghelii (1914)

Al treilea roman, în ordine cronologică, al lui Ion Agârbiceanu, dar cel dintâi în ordine valorică, nu atrage atenția printr-o onomastică particularizantă, ci mai degrabă prin dimensiunea ei „realistă", prin aceasta înțelegând acel gen de „inadecvare adecvată" care imită foarte bine situațiile din realitate. Am putea spune că „discreția" realistă e chiar mai accentuată aici decât în romanul lui Slavici, de pildă, unde, totuşi, identificam nume mai plastice, mai accentuate expresiv, măcar din punct de vedere sonor şi măcar legate de personajele mai importante. Altfel spus, foarte rar în *Arhanghelii* apar sonorități „accentuate" ori, cu atât mai puțin, potriviri între semantismul numelui şi însuşirile personajului[62]. Pe de altă parte, această caracteristică are şi calitatea de a fi consonantă cu reproşata lipsă de stil a lui Agârbiceanu. George Călinescu este numai unul dintre cei care remarcă acest lucru, referindu-se la adecvarea fericită a stilului cu tema şi subiectul alese: „Stilul e potrivit materiei: fără coloare lexicală deosebită, curent şi din ce în ce mai îndemânatec. La Agârbiceanu discutarea problemelor morale formează ținta nuvelei şi a romanului, şi dacă ceva merită aprobarea neşovăitoare, este tactul desăvârşit cu care acest prelat ştie să facă operă educativă, ocolind anosta predică. Teza morală e absorbită în fapte, obiectivată, şi singura atitudine pe care şi-o îngăduie autorul e de a face simpatică virtutea."[63] De aceea putem spune şi noi, parafrazând formula călinesciană, că numele proprii sunt fără culoare deosebită, „obiectivate", pe potriva stilului „cenuşiu", aticist.[64] Astfel, notarul pensionar, acționar principal al minei „Arhanghelii", se numeşte Iosif Rodean, noul notar al Vălenilor se numeşte Coriolan Popescu, țiganul lăutar e „Lăiță", cei trei „societari" la „Arhanghelii" – alături de acționarul majoritar, Iosif Rodean –sunt primarul, Vasile Cornean, apoi Gheorghe Pruncul şi un anume „Ungurean" – nici acestuia din urmă, nici fiului său nu le aflăm numele mic, dar e greu de decis dacă acest fapt are vreo semnificație ori e un simplu „accident", o simplă scăpare a autorului. Bătrânul şi cam tâmpul avocat e „Gheorghe Poplăcean", doctorul

---

[62] În *Viața la țară* şi în *Tănase Scatiu*, cele mai reuşite romane din ciclul Comăneştenilor, situația este identică (inclusiv sub aspectul tezismului – cu deosebirea că la Duiliu Zamfirescu centrală este teza care opune boierul bun, adică boierul „de viță", falsului boier, arendaşului „ciocoi", parvenitului care îi jupoaie deopotrivă pe moşieri şi pe țărani – ceea ce îl face pe Tănase Scatiu un descendent al stirpei lui Dinu Păturică).

[63] George Călinescu, op. cit., p. 636.

[64] În ceea ce priveşte realismul romanului de față, aşa cum au remarcat criticii dintru început, el nu e unul „pur", ci deformat într-o anumită măsură în direcția tuşelor poporanist-naționaliste, al unui „eticism" care, din fericire, nu e atât de accentuat încât să distrugă dominanta reprezentată de obiectivarea realistă. Tezismul e vizibil, dar nu devine supărător întrucât e *reprezentat* – de personaje, situații, deznodământ etc. – şi nu *explicitat* de către narator.

poartă numele de Petru Stoica, pretendenţii la mâna Elenuţei, fiica mezină a lui Rodean, sunt „advocatul" Albescu şi tinerii Târnăveanu şi Voicu, surorile mai mari ale Elenuţei sunt Eugenia şi Octavia, mama sa, soţia lui Iosif Rodean, e doamna Marina, un alt doctor se numeşte Prinţu, diacul e un Gavril, birtaşul – Spiridon, soţia părăsită de primar e Salvina – iar cea de-a doua soţie este văduva Dochiţa –, o nevastă de „băieş" e leliţa Chiva, soţul ei se numeşte Gligoraş, fata cea mai mare a lui Iosif Rodean e Maria, iar ea şi cu soţul ei, doc-torul de oraş Ilie Vraciu, aparţin „taberei" destul de puţin numerice a personajelor pozitive. Un alt pretendent la mâna Elenuţei este doctorul Pavel Crăciun, italianul pripăşit prin comuna Văleni este Paul Marino, evreul reprezentant al unei bogate şi obscure societăţi care cumpără mine este un anume Herşcu Haisovici, iar uşuratica actriţă unguroaică, profitoare de pe urma „universitarului" Ungurean, se numeşte Irmuşca.

Prin urmare, e destul de limpede faptul că numele acestea nu vor să comunice decât, ca în *Mara*, specificitatea etnică a personajelor şi, eventual, extracţia lor urbană sau rurală. Altfel, nici o potrivire semantică în numele „Pruncul" şi răutatea ce-l caracterizează pe purtătorul său (tovarăşul său de răzbunare, notarul Popescu, spune despre el că „e neîndurat ca un paianjen", iar naratorul nu uită să specifice sensul privirilor sau al gesturilor sale de om „din umbră" care vrea să se răzbune) ori între numele „Prinţu" şi calitatea umană sau aceea profesională (e doctor) a personajului. Foarte rar vreun nume poate fi bănuit de a purta semnificaţie sau vreo sugestie la adresa personajului; de pildă, „Vasile Murăşanu", prin sonoritatea românească a ambelor nume şi prin trimiterea la poetul şi patriotul Andrei Mureşanu poate că vrea să accentueze calităţile de aceeaşi natură ale personajului lui Agârbiceanu: ca-litatea de viitor tribun, de învăţător „al neamului", de om moral şi propovăduitor al „românismului". De asemenea, poate că diminutivizarea „Elenuţa" vrea să sublinieze feminitatea şi puritatea personajului complementar lui Vasile Murăşanu, iar „Rodean" ar putea fi „suspectat" de a purta semantismul substantivului comun „rod", deloc străin de bogăţia personajului cu pricina (deşi faptul sărăcirii sale cu urmări tragice ar contrazice o asemenea supoziţie). În rest, însă, persistă convenţia arbitrarietăţii legăturii dintre nume şi personaj, pe linia realismului pe care Agârbiceanu, cu toate mărcile naţionalismului şi eticismului său, nu îl părăseşte în acest roman. Iar faptul că oraşul cel mai apropiat de locul principal al acţiunii este numit „oraşul X" nu poate decât să accentueze iluzia realistă, pe linia convenţiei deja discutate la capitolul pionierilor romanului nostru.

Liviu Rebreanu
ION (1920), **RĂSCOALA** (1932)

Majoritatea numelor din cele două romane au o „tăietură" strict funcțională, trimițând la etnie și la nivelul social al personajului; înșiruirea lor ar fi fastidioasă. Dar ce ar fi de remarcat la Rebreanu, dincolo de faptul că, aidoma lui Slavici, „ilustrează" straturile sociale, profesionale și etnice prin onomastică, așa cum e și firesc într-un roman realist – care, în cazul de față, vrea să „rezume" în cvasi-integralitatea sa lumea rurală a Transilvaniei începutului de secol XX[65] –, constă în, am putea spune, „rebrenizarea" acestei onomastici sub raportul acusticii. Asprimea, duritatea vocabulelor componente ale multora dintre nume, cenușiul și încărcătura lor de „plumb" reprezintă o perfectă confirmare pe acest plan a caracteristicilor scriiturii lui Rebreanu, semnalate de critici și devenite deja locuri comune: stil anticalofil, „bolovănos", tăios, frust, prozaic. Exemple, pretutindeni: Tancu, Butunoiu, Trifon, Hotnog, Moarcăș, Bulbuc, în *Ion*; Iuga, Baloleanu, Dumescu, Rotompan, Platamonu, Grancea, Mogoș, Talabă, Dulmanu, Guju, Răcaru, Strâmbu, Răgălie, în *Răscoala*. Descrierea făcută de Ov. S. Crohmălniceanu cuvintelor aspre pare a se potrivi, sub raportul intuiției efectelor fonice, și unor astfel de nume precum cele înșirate mai sus: „Numeroase cuvinte aduc obscure reflexe repulsive în răsunetul lor onomatopeic: a molfăi, a cârcăli, a mocoși, a făi, a răgăi, a lihăi ș.a.m.d."[66]

Apoi, remarcăm intuiția lui Rebreanu sub aspectul adecvării numelor, în general nu în mod ostentativ, adică semantic, precum în teatrul comic sau în unele dintre romanele postpașoptiste, ci prin caracteristicile sonore de care aminteam sau pur și simplu prin autenticitatea lor. Spre exemplu, „Ion" are calitatea de a sugera simplitatea generică a protagonistului, de a ilustra condiția sa, în fond, de exponențialitate[67]. Plecând de la alt context, acela al speculației lui Niculae Gheran cu privire la probabila semnificație a numelui George,

---

[65] „Obiectul de studiu al lui *Ion* este viața socială a Ardealului care, deși închisă în celula unui sat, este zugrăvită în întreaga ei stratificație de la simplul vagabond până la candidatul de deputat și la mediul administrației ungurești cu o faună bogată în exemple variate." – Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, II, București, Ed. Minerva, 1973, p. 259; „Găsim în *Ion* prima înfățișare completă a satului românesc, cu toate categoriile sociale, prezentate fără nici o tendință. Liviu Rebreanu a dat în *Ion* o sinteză a vieții noastre rurale." – Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, Ed. Minerva, București, 1972, p. 322.

[66] Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, ediție revăzută, I, Ed. Minerva, București, 1972, p. 262.

[67] „Dorința lui nu e un ideal, ci o lăcomie obscură, poate mai puternică decât a altora, dar la fel ca a tuturor. Orice țăran voiește zestre în pământ și vite, o însurătoare dezinteresată fiind o adevărată înstrăinare de la legile de conservare a familiei rurale. *Toți flăcăii din sat sunt varietăți de Ion.* (s. n.)" – George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, ediție îngrijită de Al. Piru, Ed. Albatros, București, 1982, p. 732.

Mariana Istrate formulează, printr-o întrebare retorică, ideea valorii de universalitate pe care ar deține-o (și) numele Ion: „Nu cumva, prin opoziția între *George* și *Ion*, ca nume extrem de comune lumii satului, Rebreanu și-a propus să sugereze universalitatea rural-românească a dramei evocate de roman?”[68] Lăsând deoparte faptul că George e varianta orășenească a lui Gheorghe, sugestia se încadrează observației deja făcute cu privire la valorile de simplitate și tipicitate conotate de numele Ion. Pe de altă parte, lipsește din sugestia antroponimică miezul cvasi-patologic al caracterului, lipsa de scrupule, cinismul cu efecte, până la urmă, criminale (moartea Anei), căci, fără a idealiza imaginea țăranului român, nici nu putem crede că în datele exponențialității, tipicității acestuia intră constant cruzimi cu efecte atât de tragice. Evident, dat fiind contextul, care e acela al unei ficțiuni, fie ea și realiste, deci având în față, în fond, o *reprezentare*, nu e cazul să căutăm în romanul *Ion* validitatea absolută a concepției asupra realității, ci gradul de realizare estetică și coerența viziunii artistice – iar din acest punct de vedere numele protagonistului rămâne, în esență, potrivit[69]. O confirmă, în cu totul alt context, în mod indirect și anticipativ, notele unui Ion Codru Drăgușanu, care la 1865 deja vedea în numele „Ion” o marcă a „prostimii” dar și, pentru români în genere, un mod de a-și determina negativ destinul; pornind de aici, propunea schimbarea „paradigmei” onomastice prin botezul cu nume celebre, de proveniență istorică și mitologică de tip greco-roman – pentru a obține o influență pozitivă, nobilă asupra „nației” noastre: „De mii de ori am zis că e păcat să se pună românului tot numele de Ioane. Vezi că Ioane e văcariul, porcariul, argatul, tot potlogariul. Oare cum vei nobilita viața, cum vei deștepta emulațiunea? Dacă pururea vei cultiva proza eredită de la străbunii cei decăzuți și nicicând nu vei lua zbor către regiunile mai înalte poetice, în etern vei rămânea Ioan! Deșteaptă-te române! Botează-ți pre fiul tău Traian și oare când cu mintea deșteptată va măsura calea lactată uranică, ce între români, poartă acest nume (Troianul). Pune-i numele păgânului erou Ahile și călcâiul său te va apăra de urmele servilismului și ale degradațiunei. Caută pururea nume istorice ilustrate prin virtuți și preconizate, ca să le popolarizezi între români, și-ți apromit că, cu încetul va fructifica formalitatea și se va rădica vița din noroi.”[70]

Potrivit este numele „Belciug” pentru a „ilustra”, printr-un soi de refractare semantică, ceva din firea preotului, („un inimic de lucruri mărunte al lui

[68] Mariana Istrate, *Numele propriu în textul narativ*, Ed. Napoca Star, Cluj, 2000, p.53.

[69] Apropo de simplitatea și frustețea personajului/numelui, vezi și observația lui Lovinescu: „Sufletul său este, în realitate, unitar: simplu, frust și masiv, el pare crescut din pământul iubit cu ferocitate; prin gesturi voluntare și încăpățânate, condiția lui umilă se topește în imensitateea simbolică a unei creații chtonice.” (Eugen Lovinescu, op. cit., p. 260.)

[70] Ion Codru Drăgușanu, *Peregrinul Transilvan*, ediție îngrijită și prefațată de Romul Munteanu, E. S. P. L. A., București, 1956, p. 256.

Herdelea", cum notează Călinescu), mohorala sa ranchiunoasă şi mai ales obtuzitatea sa. „Ghighi" sună sprinţar şi lipsit de gravitate, căci aparţine mezinei nonconformiste a familiei[71], „Titu" e aproape de „Titus" (registru înalt), dar şi de „Titi" (registru inferior, în speţă infantil – vezi şi personajul omonim din *Enigma Otiliei*), deci e potrivit pentru un tânăr de 23 de ani, exaltat, naiv, dar în curs de maturizare şi plin de bune intenţii. Să subliniem încă o dată: nu e vorba de o permeabilitate semantică a numelui, ci, mai degrabă, de o rezonanţă cu o anumită doză de subtilitate, o „pliere" sonoră pe „calapodul" personajului; fără să putem spune întotdeauna de ce, simţim, intuim, în receptare, că aceste nume sunt adecvate.

În *Răscoala* arendaşul se numeşte fie Rogojinaru (origine la fel de umilă ca a celor pe care-i exploatează, slugărnicie faţă de boier), Buruiană (conotaţie evident negativă) sau Platamonu (e de origine greacă), deputatul e Gogu Ionescu (sună a gol şi a mascaradă demnă de lumea lui Mitică), ţăranul tânăr şi puternic este Petre Petre (sună simplu şi „neînduplecat" – probabil datorită repetiţiei), avocatul încă tânăr, cu un început de chelie, şiret, care mănâncă mult şi se vaită că băutura îl *balonează* (verbul „a balona" revine de câteva ori în descrierea acestui personaj) se numeşte Baloleanu; un gigolo, partenerul de dans al Nadinei, e Raul Brumaru (adecvată îmbinare pentru a sugera deteriorarea tradiţiei numelui de familie românesc – Brumaru – prin alăturarea cu numele Raul, denotând snobism, dorinţă de epatare), ţăranul „mic, cu glas ascuţit, cu faţa vioaie" este Leonte Orbişor (sunete purtând o undă de jovialitate, datorată probabil diminutivării), ţăranul „înalt, supt, cu faţa galbenă parc-ar fi fost bolnav de lingoare" e Melente Heruvimu (cum să nu asociezi acest nume cu plutirea celui ce-l poartă, undeva între cer şi pământ, nici între oameni, nici între heruvimi?), prefectul se cheamă Boerescu, iar primarul – Pravilă. Multe exemple de acest tip nu mai există, eventual pot fi adăugate câteva toponime relevante, dintre care unele se apropie mult de procedeul „copilăros", cum îl denumea Ibrăileanu în celebrul său studiu despre *Numele proprii în opera comică a lui I.L. Caragiale*, procedeu remarcat şi Şerban Cioculescu, dar în legătură cu toponimele din *Ciocoii vechi şi noi*[72]: satele se numesc Bârlogu şi Găujani, moşiile – Amara, Vaideei, Lespezi, Babaroaga.

---

[71] Acelaşi Călinescu remarcă faptul că diferenţa dintre Ghighi şi sora sa mai mare, Laura, e doar de ordin onomastic; pe de altă parte, observă aceeaşi tipicitate la nivelul, de data asta, al personajelor feminine din familia Herdelea: „Apoi când Aurel se dovedeşte nepăsător, îmboldită de părinţi, se căsătoreşte cu George şi cade acum în faza dragostei orgolioase de soţ. Acum Laura se dezinteresează de părinţi şi ca şi Persida începe să reconstruiască la alt moment din secol tipul mamei. O fată cu suflet individual ar fi rămas rănită de întâia dragoste, sau oricum modificată. Laura însă nu e o fată, ci fata de toate zilele. Ipostazele ei sunt repetate întocmai de Ghighi, fără altă deosebire decât nominală." (G. Călinescu, ibidem.) Crohmălniceanu se raliază ideii ciclicităţii, a duplicării/perpetuării tipologice reprezentate de repetarea de către Ghighi a comportamentului Laurei ori de către Ion a comportamentului socrului său – cf. Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1984, p. 67.

[72] Cf. Şerban Cioculescu, *Prozatori români*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1977, p. 103.

În acelaşi timp, numele proprii pot deveni sprijinul unei noi perspective de lectură – ca în cazul romanului *Ion*, unde Elisabeta Lăsconi descoperă, „printre rânduri”, mitul... omorâtorului de dragoni. În micro-studiul „Ion sau fiara din abis”[73] se face demonstraţia spectaculoasă dar pertinentă a posibilităţii unei lecturi mito-critice potrivit căreia Ion ar reprezenta balaurul iar George – eroul care îl răpune. Inedita grilă de receptare are la bază două serii de elemente ale textului, fiecare dintre acestea căpătând unitate în noua lumină: e vorba despre seria notelor descriptive, respectiv aceea a datelor portretistice, la nivelul cărora numele proprii au un rol surprinzător de important. Pe de o parte ar trebui să *revedem* toate acele imagini şi precizări cu privire la „satul fără Dumnezeu”, învrăjbit şi preocupat de pământ mai mult decât de cele creştineşti, satul care ne întâmpină, în marginea „din *stânga*” cu „o cruce strâmbă pe care e răstignit un Hristos cu faţa spălăcită de ploi şi cu o cununiţă de flori veştede agăţată la picioare”, cu o petrecere încheiată prin bătaie ş.a.m.d. – respectiv, cu privire la satul care, după moartea lui Ion Pop al Glanetaşului, se va linişti, şi va căpăta în sfârşit noua biserică, mai solidă, aceea de piatră, ce-şi înalţă turnul deasupra aşezării, satul în marginea căruia Hristostul de tinichea are acum „faţa poleită de o rază întârziată” şi pare a-i mângâia pe soţii Herdelea. Pe de altă parte, ar fi necesar să urmărim profilul profund negativ al preotului Belciug, despre care o babă spune „Mai rar popă ca aesta... În loc să împace oamenii, îi învrăjbeşte...”, apoi acela al lui Vasile Baciu, al doilea ucigaş moral al Anei, dar în primul rând acela al lui Ion, cel care încalcă toate cele zece porunci şi este descris ca o fiară dependentă de chtonic, ca o fiinţă dominată de instinctualitate şi iraţionalitate, aşa cum o dovedeşte Elisabeta Lăsconi: „În alte contexte Ion este asociat în mod explicit cu balaurul, fie prin comparaţii, fie prin aluzii teratologice. (...) Adevărata forţă sauriană a lui Ion ieşise la iveală mai înainte, în mod explicit, când Ana ameninţă că se omoară: «Da’ omoară-te dracului că poate aşa am să scap de tine! mormăi apoi nepăsător, scoţând pe gură şi pe nas fuioare albe de aburi, *ca un balaur întărâtat*» (s. n.) – dar şi în multcomentata scenă a sărutării pământului. Nu numai plăcerea cvasierotică sau volupatea thanatică îl stăpânesc pe Ion ci şi altceva, regăsirea naturii telurice din care s-a desprins, pe care o biruie şi la care se întoarce ca să capete noi puteri.”[74]

Aluziile din descripţii (gen: „coperişul de paie [al casei lui Ion] parcă e un cap de balaur”), sugestiile referitoare la starea comunităţii rurale din Pripas, dar mai ales galeria de personaje – construită aproape maniheic – îşi găsesc în numele proprii nişte nuclee de semnificaţie ce întregesc tabloul. Cu referire

---

[73] Cf. Elisabeta Lăsconi, „Ion sau fiara din abis”, în „Adevărul literar şi artistic”, anul XI, nr. 607, 5 martie 2002, p. 6 – 7.
[74] Ibidem, p. 7.

la figura preotului, Elisabeta Lăsconi notează: „Scriitorul a dat o configurație neobişnuită acestui personaj, anunțată chiar din numele ce desemnează o verigă de metal de care se prinde un lacăt, un lanţ. Ce sugerează atunci numele preotului, dacă nu tentativa de a înlănţui, a închide, în sens propriu, şi de a-i manipula şi folosi pe ceilalţi, în sens figurat? Faptele preotului confirmă din plin cele două sugestii. (...) Termenii folosiţi de cei din familia Herdelea îi pun lui Belciug o pecete, condensată în formularea învăţătorului: «Popă-i ăsta?... Ăsta-i porc, nu popă! Şi încă porc de câine!...». Legătura dinte nume şi persoană iese la iveală, căci în gospodăria ţărănească din Ardeal belciugul se pune în râtul porcilor ca să-i împiedice să scurme. Iată aşadar suprema degradare a funcţiei de preot; înjosirea prin scotocirea şi cercetarea pământului. Preotul Belciug apare şi el înlănţuit de pământ...”[75] În acelaşi timp, prezenţa unui nume propriu precum George, care în varianta rurală Gheorghe îl desemnează, cum bine se ştie, pe sfântul omorâtor de dragoni, confirmă statutul mitic al personajului care poartă acest nume în romanul lui Rebreanu. Chiar şi toponimul Pripas are valenţe simbolice, dat fiind că trimite la satul „fără Dumnezeu” în care Ion poate să îşi atingă scopurile pe căile cele mai urâte cu putinţă. După cum se vede, legitimitatea perspectivei mito-critice vine şi din semnificaţiile numelor proprii. Cât priveşte cheia de lectură în sine, se poate spune că ea fusese într-un fel deja intuită, dacă trecem în revistă câteva dintre observaţiile unora dintre cei mai importanţi critici cu privire la *Ion*: Călinescu consemnează „predispoziţiile alegorice ale autorului”, care „se strevăd în titlurile de manifest (*Glasul pământului*, *Glasul iubirii*) şi-n dedicarea ciudată, de gust îndoielnic, a cărţii, «celor mulţi şi umili».”[76]; de asemenea vede în Ion instinctualitatea oarbă, blamabilă din unghi moral. Lovinescu se referă la dimensiunea simbolică a eroului (vezi supra, nota 5). Nicolae Manolescu adaugă şi el o tuşă la perspectiva deschisă (cu o nuanţă: Ion devine *bruta ingenuă*): „Această fiinţă simplă, colosală, sublimând instinctul pur al posesiunii, stă faţă-n faţă nu cu acel pământ, ca mijloc economic, pe care Tănase Scatiu sau Dinu Păturică îl exploatează ca să se îmbogăţească, ci cu un pământ-stihie primară la fel de viu ca şi omul, având parcă în măruntaiele lui o uriaşă *anima*. (...) Nivelul conflictului fiind acela natural-biologic, omul psihologic sau moral nu au ce căuta aici. A vedea în Ion viclenia ambiţioasă (un «erou stendhalian, spune E. Lovinescu, în limitele ideaţiei lui obscure şi reduse») sau brutalitatea condamnabilă e la fel de greşit, căci implică un criteriu moral. Ion trăieşte în preistoria moralei, într-un paradis foarte crud, el e aşa zicând bruta ingenuă.”[77] O altă remarcă, aparţinând lui Mircea Muthu, vine să completeze părerile

[75] Ibidem, p. 6.
[76] George Călinescu, op. cit., p. 733.
[77] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ediţia a III-a, Ed. Gramar, Bucureşti, 1998, p. 148 – 149.

menţionate şi să certifice, încă o dată, chiar dacă nu în mod direct, posibilitatea noii lecturi: „*prototipurile* lui Rebreanu aparţin, în mod aproape egal, veacului nostru dar şi orizontului arhaic."[78] Iar Radu G. Ţeposu îşi pune şi el, încă o dată, întrebarea referitoare la „raportul dintre tipicitatea personajului, ca reprezentant al individualităţii umane, şi generalitatea lui, ca expresie a comunităţii rurale. Altfel spus, în ce măsură Ion este o proiecţie a psihologiei umane, văzută în cadrele ei reductive, deci abisale, şi în ce măsură reflectă o mentalitate socială, explicabilă istoriceşte."[79] pentru ca, doar câteva pagini mai încolo să conchidă: „Realismul prozatorului e unul de factură simbolică, fiindcă realitatea e văzută în latura ei reprezentativă: viziunea se bazează pe privirea selectivă. Ambiguitatea aceasta între real şi simbolic o comunică cel mai pregnant Ion, prin dualitatea idealului său. Triumful în planul real îi provoacă, am văzut, o trăire în imaginar a absenţei, după cum izbânda simbolică îi creează sentimentul unei frustrări materiale. Mişcarea obsesională a eroului creează o tensiune care se traduce epic tocmai prin acea alternanţă între observaţie şi simbolizare. Ion însuşi este simbolic în specificitate şi realist în generalitate. Senzualitatea sa posesivă este reflexul conflictului dintre realismul trăirii şi idealismul obsesiei."[80]

Liviu Rebreanu
PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR (1922)

Bologa, Klapka, Gross, Boteanu, Karg, din *Pădurea spânzuraţilor* au, între alte nume „fireşti" precum Ilona Vidor, Marta Domşa, Constantin, Mayer (doctorul evreu) ş. a., aceeaşi sonoritate dură sesizată şi în cazul a numeroase nume din *Ion* şi *Răscoala*, ceea ce denotă consecvenţă şi unitate stilistică. Diferenţa faţă de romanele pe temă rurală apare în cazul, excepţional, al unui nume transparent, direct caracterizator: Apostol. „Apostol" devine elocvent emblematic („numele e simbolic", notează şi Al. Piru[81]) prin relevarea anumitor amănunte biografice ale personajului, legate de educaţia lui într-un spirit de exaltare religioasă: „Apostol s-a născut tocmai în zilele când tatăl său aştepta, la Cluj, condamnarea. Până să se întoarcă Bologa din temniţă, copilul a deschis ochii asupra lumii, îmbrăţişat de o dragoste maternă idolatră. Lipsită de iubire, tânăra d-nă Bologa şi-a găsit în copil o ţintă în viaţă. Sufletul ei plin de credinţă în Dumnezeu a avut chiar momente de îndoială: oare nu-şi iubeşte odrasla mai mult decât pe Atotputernicul? Ca să-şi împace conştiinţa, şi-a dat

[78] Mircea Muthu, *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1993, p. 66.
[79] Radu G. Ţeposu, *Viaţa şi opiniile personajelor*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1983, p. 46.
[80] Ibidem, p. 54.
[81] Al. Piru, *Permanenţe româneşti*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1978, p. 226.

mare osteneală să sădească în inima micului Apostol adorarea Domnului. Astfel, întâile amintiri ale copilului au fost stăpânite de un Dumnezeu bun, blând şi iertător care, în schimbul rugăciunilor de toate zilele, dăruieşte oamenilor bucurii pe pământ şi veşnică fericire în cer." Descrierea momentului din copilărie când, în biserică fiind, Apostol are viziunea lui Dumnezeu nu poate face abstracţie de semantismul numelui pe care protagonistul îl poartă. Semnificativ pentru intenţia exprimării curat tranzitive a autorului, „Apostol" nu e numele de familie al eroului, ci numele de botez, primit, evident, înainte de revelaţia din lăcaşul de cult; o explicaţie internă, la nivelul imaginarului cărţii, există, fără îndoială – e vorba de habotnicia mamei lui Apostol – dar coincidenţa cu crizele mistice ale purtătorului acestui nume îi dau caracter premonitoriu acestui botez, ceea ce destramă, într-o anumită măsură, convenţia realistă a romanului; fără îndoială, se mai poate da o justificare de tip realist alegerii făcute de mamă, şi anume pe linia credinţei străvechi potrivit căreia numele va crea destinul celui numit; totuşi, coincidenţa e prea vădită pentru a nu vedea aici, de fapt, o intenţie expresă a autorului, iar nu un simplu efect intenţional al textului (să ne amintim şi că părinţii săi se numesc Iosif şi Maria, adică reiau „în ecou" onomastica părinţilor lui Iisus). După o perioadă de „rătăcire", de pierdere a conştiinţei sale religioase, Bologa îşi va redobândi credinţa într-un „Dumnezeu al iubirii", iar moartea lui capătă, într-un fel, valoarea unui gest apostolic propagând, dincolo de textul operei, ideea sacrificiului în numele iubirii aproapelui, indiferent de naţionalitate sau etnie.

Hortensia Papadat-Bengescu
Balaurul (1923)

Primul roman al Hortensiei Papadat-Bengescu, în care îşi transpune experienţa de voluntară a Crucii Roşii din perioada 1916 – 1918, petrecută în gara Focşani, metisează secvenţe anecdotic-narative cu un discurs liric, semn al filtrului conştiinţei protagonistei, anticipând perspectiva personajului-reflector din ciclul Hallipilor. Stilul poetic atenuează, uneori, atrocitatea imaginilor, deşi alteori acestea sunt suficient de puternice şi de grăitoare pentru tema aleasă: efectele monstruoase ale războiului. Tenta liricoidă îşi găseşte complementul în tuşa parabolică a titlului, care trimite la modul de percepţie hiperbolizant al personajului central, Laura: trenul cu răniţi apare drept un „balaur", un monstru în al cărui pântece suferă sau mor soldaţi şi ofiţeri într-o atmosferă de iad (termenul apare explicit şi ca titlu al unui capitol). Prin extensie, „balaurul" devine expresia alegorică a războiului însuşi, văzut în acest roman exclusiv din unghiul Laurei, respectiv al activităţii ei de infirmieră în gara F. Roxana

Sorescu, postfaţatoarea ediţiei din 1978, găseşte cu cale să jungă şi la aspectul onomastic, văzând o legătură, fie şi doar sonoră, între numele protagonistei şi supranumele trenului/războiului: „Din locul unde înfruntarea nu se vede, dar intensitatea ei se ghiceşte prin consecinţe, lupta reprezintă pentru «Balaur» acelaşi lucru ca şi suferinţele pentru Laura: trecutul care trebuie exorcizat prin efortul comun izvorât din încrederea în viaţă. Poate că nu întâmplător cele două personaje principale ale romanului, legate prin ură, poartă nume cu sonorităţi simetrice: Laura şi Balaurul. (Procedeul, conştient sau nu, va fi continuat de scriitoare în romanele ulterioare, unde, de exemplu, o întreagă categorie de femei frustrate în existenţa lor amoroasă, dintr-un motiv psihic sau fizic, vor purta nume derivate de la Eleonora: Leonora, Nory, Mika-Lé, rude toate cu *Nora* lui Ibsen.).”[82]

Nu avem de unde să ştim dacă e sau nu vorba de un procedeu conştient (în al cărui sprijin vine şi formula folclorică prezentă şi în *După melci*, „Laurul – Balaurul”), dar pe de altă parte, trebuie menţionat că pe parcursul romanului „Laura” alternează constant cu „Laurenţia”, „adevăratul” nume al eroinei, după propria declaraţie: „Mă cheamă Laurenţia...”.

Altfel, onomastica acestui roman nu are trăsături speciale, e conformă imaginarului, epocii, mediului evocate: popa Cristea, Mioara (fetiţa cea mică a familiei Damian, cea aruncată din tren – numită cu afecţiune Mieluşica), „infirmierele mondene” Milly („înaltă şi planturoasă”) şi Dudu („îndemânatică, devotată şi virilă”), băiatul Vintilă, infirmiera Maria cea mică („erau mai multe Marii”, ni se spune), ţiganul Dobrică, Wassia şi Iwan (cei doi camarazi ruşi), locotenentul Cojocariu („ţăran intelectualizat”), ordonanţa sa, Dumitru (care îl salvase pe locotenent de pe câmpul de luptă nu din altruism, ci din interesul de a nu-şi pierde funcţia „căldicică” de ordonanţă, drept care Laura îl numeşte „dihor”: „Era un «animal», cum îl dezmierda locotenentul. Era un dihor.”), Ion Cizmaru (care „purta porecla de «veselul căprar»!”), Şmil dulgherul, Ancuţa popei Cristea (cea care trăieşte drama de a i se interzice legătura cu telegrafistul sărac, nevoită să accepte avansurile subchirurgului neamţ şi apoi să-şi piardă copilul etc.), Dorel (fratele mai mic al doamnei Damian), dascălul Gore. De observat că sonorităţile antroponimice ale acestei cărţi sunt mult mai „obişnuite” decât acelea din viitorul ciclu al Hallipilor (şi similare prin acest caracter „comun” cu numele din *Logodnicul*).

Şi încă un aspect: aceste nume comune alternează cu desemnări anonime, lăsate la latitudinea protagonistei, respectiv a subiectivităţii ei. O explicaţie ar mai fi aceea că, dând o turnură parabolică înregistrării (fie şi indirecte a) experienţei de război, protagonista nu simte nevoia unei particularizări ci, dimpotrivă,

[82] Roxana Sorescu, „Postfaţă” la Hortensia Papadat-Bengescu, Balaurul, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978, p. 203.

a unei generalizări, astfel că ni se descriu căpitanul medic, străinul („contele...” – şi numele e lăsat în suspensie), sora lui Damian şi copiii („pe care Laura îi ştia pe nume”, se precizează, dar naratorul nu ţine morţiş să ni le comunice), cucoana moaşă, căpitanul medic rus, bătrânul argintar. Mai ciudat e că uneori nici personajelor celor mai apropiate de eroină nu li se devoalează numele, ca de exemplu cel al „fratelui ei mai mic, licean”.

Până şi toponimele, exceptând Bucureştiul, sunt „comprimate” în câte o iniţială: F (dar noi ştim din biografia autoarei că este vorba de Focşani), T. J. (probabil Târgu Jiu) etc.

Ion Minulescu
Roşu, galben şi albastru (1924)

Primul roman al lui Ion Minulescu nu prezintă caracteristici deosebite la nivelul numelor proprii. Iată: gazda protagonistului Mircea-Ion Băleanu (numit, aflăm, „Ion” după patronimul său, Ioan Botezătorul) este evreica Charlota Grümberg, cu care chiriaşul are o relaţie marcată în naraţiunea la persoana întâi chiar prin elemente onomastice: „Relaţiile dintre mine şi doamna Charlotta Grümberg sunt de aşa natură că, în prima săptămână după ce m-am mutat la dânsa, i-am zis «coană Lotty», iar după alte trei zile, «dragă Lotty»”; Viki e fiica de 15 ani a Charlottei; Toto Radian este numele cam exotic al unuia dintre şefii de cabinet ai ministrului de Interne; doamna Jenny Vasilescu este nevasta unui colonel de pe front, respectiv amanta lui Toto Radian – câteodată personajul-narator, maliţios, o semnalează drept „doamna Jenny colonel Vasilescu”; Laurenţiu Blebea e transilvănean şi spion, proprietarul văduv de la Iaşi este armeanul Hacik Aivazian, afacerist versatil şi cinic, rusul mistico-revoluţionar poartă numele Nicolai Damianovici Gorski (frecvent fiind diminutivat de către narator drept „Nicolaşa”) şi adaptează sistemul onomastic românesc (care presupune două nume) celui rusesc (cu trei nume), adăugându-i protagonistului numele tatălui acestuia şi, evident, rusificându-l: „Mircea Fedorovici Băleanu” – operaţiune la care protagonistul reacţionează cu indiferenţă şi din orizontul bunului-simţ: „Cum zici dumneata... Mie mi-e egal, că eu tot ăla sunt...”; studenta rusoaică la medicină şi cea mai încântătoare prezenţă feminină din roman se numeşte Tatiana Grigorievna şi e alintată de Mircea Băleanu (devenit, previzibil, iubitul acesteia) drept „Taniuşca” – supranumită în intimitate, datorită elanurilor lirice ale aceluiaşi iubit, „porumbiţa de porţelan”, iar în cercul colegilor de redacţie ai protagonistului, „rusoaica lui Băleanu”.

Un singur episod, de tristă comedie, scoate în relief numele propriu al eroului principal, mai exact inițialele sale, când Mircea Băleanu trece prin șocul provocat de coincidența acestor inițiale cu acelea ale unui anume Moritz Braunștein, mort într-un bombardament al Bucureștilor.

Ionel Teodoreanu
La Medeleni
(Hotarul nestatornic, 1925; Drumuri, 1926; Între vânturi, 1927)

În primul volum al ciclului *La Medeleni*, *Hotarul nestatornic*, numele proprii nu sunt nici numeroase, nici ieșite din comun. Dănuț Deleanu, Olguța Deleanu, Alice Deleanu („tante Alice", cum i se adresează Monica), Iorgu Deleanu, Monica, Gheorghiță a Marandei (flăcău din sat), Moș Gheorghe, Maria (bucătăreasa), Oțeleanca („gospodină de frunte"), Anica (slujnică), Safta (bucătăreasa oamenilor de pe moșie), Șteflea (șeful gării), Costache Dumșa (tatăl doamnei Deleanu, doar evocat), Profira (femeie în casa Deleanu). Două caracteristici se desprind: diminutivarea ori apelul la denumiri familiare (nu „Dan", ci „Dănuț", nu „Olga", ci „Olguța", nu „Maria", ci „Mama Maria", nu presupusul „Oțeleanu", ci „Oțeleanca"), iar al doilea – prezența poreclelor: „Buftea", porecla dată de Olguța lui Dănuț; „Sfânta lui Sfântul Ilie", porecla dată de copii Profirei – nici una din ele explicată, dar amândouă sugestive în context – așa cum reiese, de pildă, din dialogul Dănuț – Olguța: „- De ce m-ai făcut «Buftea»? - Fiindcă ești. - Eu?! - Tu, Buftea!"; „Herr Direktor" sau „moșu Puiu", porecla fratelui lui Iorgu Deleanu – prima pentru că e directorul unei societăți „ceva cu electricitate și cu nemți", cum spun copiii, a doua... din afecțiune; plus poreclele căpătate de Dănuț la liceul din București, mărturisite de acesta într-o scrisoare: „Băieții de aici mă râd fiindcă vorbesc moldovenește. Chiar m-au poreclit «Șolfoveanu» și «domnul Măi». Mie nu-mi pasă. Numai mi-i ciudă că spun minciuni! Spune și tu, mamă dragă, dacă-i adevărat că eu spun «și mai fași» în loc să spun «ce mai faci»?". Un (supra)nume ceva mai aparte e „Fița Elencu", sora „hâdă", rea, deșteaptă și mai mare a lui Costache Dumșa, tatăl doamnei Deleanu, personaj memorabil, deși doar evocat; legenda potrivit căreia după moarte ar fi revenit sub forma unei broaște râioase uriașe în iazul moșiei, pe care Olguța o va împușca la un moment dat, amplifică portretul.

Diminutivarea apare ca firească, fiind vorba de copii și de afecțiunea pe care le-o arată constant părinții și slujitorii; totodată, consună cu proza „rococo" a lui Teodoreanu. Nici poreclele nu sunt neobișnuite, dată fiind aceeași vârstă a jocului.

Tot prin nume este exprimată într-un delicat pasaj iubirea Monicăi pentru Dănuţ: „Monica, aşezată de profil lângă fereastră, pe un scaun cu două pernuţe, cu spatele puţin adus, broda iniţiale pe batiste. D. D. - adică: Dan Deleanu. Aşa avea să-l strige la şcoală, la catalog. Monica broda pe întâiul D puţin mai mic decât pe-al doilea, imperceptibil mai mic, fiindcă nici mâinile Monicăi nu puteau să-i spuie lui Dănuţ altfel decât: Dănuţ. Dac-ar fi ştiu cineva!... D. D., adică: Dănuţ Deleanu... Acul şovăi în mâinile Monicăi. Adevărul, ca un parfum de garoafe, năvălea aprins pe obrajii aplecaţi asupra sufletului... D. D., adică... «dragă Dănuţ»... Cele două iniţiale erau întâia scrisoare de dragoste a Monicăi."

În acest pasaj apare pentru prima şi ultima dată în acest volum numele „normal" *Dan*, în locul alintatului *Dănuţ*, făcându-se referire la calitatea lui de elev.

În al doilea volum, *Drumuri*, „Dan" reapare, fie în contextul vieţii sale de licean, fie în dialogul epistolar dintre Alexandru şi Ioana Pallă: „Cine-i tînărul Deleanu, Ioana? (...) Îl cheamă Dan. E numele unui roman de Vlahuţă. Mi-aduc aminte şi de un alt Dan: *Dan căpitan de plai*. De Bolintineanu, probabil." Ironia este evidentă. Perspectiva – de asemenea: numele comun „Dan" nu poate fi purtat decât de un ins comun – şi aşa îl şi descrie Ioana Pallă, accentuându-i, răutăcios şi nemeritat, teribilismul de adolescent.

Cu ocazia pomenitei corespondenţe, aflăm şi numele „real" al „tatălui adoptiv" al lui Dănuţ, precum şi o nouă poreclă (care pare să ţină de mediul monden, spre deosebire de „Herr Direktor", ce pare a fi utilizată doar de către locuitorii Medelenilor): „E oare nepotul lui Grigore Deleanu, inginerul, poreclit Englezul? Pe acela îl cunosc: e un original." – notează pictorul în scrisoarea către Ioana.

Poreclele reprezintă cele mai vii manifestări onomastice ale acestui roman, iar Olguța rămâne și aici „nomothetul" principal, dată fiind energia și capacitatea ei de a deveni, în orice împrejurare, un catalizator sau un „maestru de ceremonii". Imaginea de „maestru păpușar" capătă confirmarea și prin intermediul fratelui ei, care observă caracterul ei manipulator, fascinația pe care o excercită asupra tuturor – și drept urmare Dănuț îi conferă și surorii sale o poreclă adecvată: „Avea dreptate Dănuț să-i spuie Olguței «Păpușăreasa». Toți oamenii pe care-i cunoştea își lăsau dublul lor în memoria Olguței. Și când îi venea, scotea vraful de marionete pe care le însuflețea cu gestul, mimica, intonația și accentul victimei." Fără să-l cunoască, doar din corespondența cu Dănuț, Olguța îi conferă lui Mircea Balmuş un supranume legat de caracterul său studios: „eminentului tău amic Hardtmuth No. 6"; comentariul e răutăcios-afectiv, în stilul său caracteristic: „No. 6 exprimă tăria de caracter a acestui supra-Hardtmuth care roade latina, după câte-mi scrii – admirativ de altfel –

cu aceeaşi perseverenţă cu care roade creioanele." Olguţa dă nume cu uşurinţă, în joacă, deopotrivă cunoscuţilor şi celebrităţilor; astfel, pe profesorul Iorga îl numeşte „kilovatorul istoriei", fratele ei Dănuţ devine „Metaforel sau Benjaminul", cu explicaţia de rigoare: „Aşa-i Metaforel! Nu poate spune un lucru simplu decât după ce-a colindat toate constelaţiile metaforelor."; Mihu Deleanu, văr de-al doilea cu Olguţa şi Dănuţ, elev transplantat de la ţară la oraş, e „Puiu" pentru familia Deleanu, dar „Cuţulachi" pentru Olguţa – lucru pe care el nu-l suportă, deşi e îndrăgostit de ea (un pasaj explicativ ne dă lămuririle necesare: „Şi, încetul cu încetul, Mihu devenise Puiu pentru doamna Deleanu şi Monica, şi Cuţulachi pentru Olguţa. Un Puiu zvelt, îmbrăcat cu mult mai mult gust decât majoritatea colegilor săi orăşeni, un Puiu transfigurat, care purta totuşi în suflet, ca un filigran, pe Mihu de odinioară."[83]); profesorul de scrimă şi de călărie al Olguţei capătă, datorită bărbii sale impunătoare, porecla „Colonelul Barbă-Roşie", iar pe cel numit de cunoscuţi „*oncle* Michel", profesor de drept, fost ministru, care i se adresează Olguţei cu „d'Artagnanette", aflăm că „îl poreclise *l'oncle universel*". Pe Monica o tachinează cu „Melizanda", respectiv cu vocativul „Melizando", pe doamna de Pompadour o numeşte „Puompaduroaia". Rodica, „o camaradă a fetelor, şi una din rarele eleve ale pensionatului «Humpel» care nu făcea cură de slăbit, nu era îndrăgostită de profesorul de filozofie şi nici nu accepta moda leşinului şi a melancoliei cu palori riguroase", capătă porecla „Buftachi", cu conotaţia neîndemânării şi a naivităţii (naivitate pe care Mircea, într-o scrisoare către Monica, o consideră falsă: „Şi sunt convins că Olguţa o credea veselă, prostuţă, inofensivă: Buftachi, cum îi spunea."); porecla capătă un supliment atunci când Olguţa este excedată de jocul prost de tenis al Rodicăi: „Buftachi dragă, ofta Olguţa, întovărăşind din ochi jalnica bejanie a unei alte mingi, am să-ţi spun Cuc!". Cea numită, antifrastic, de către profesorul de germană Freulich, „Grosser Elefant", o anume „Ştefănescu Cecilia", e „poreclită de Olguţa «Milimetrul clasei», fiind neînchipuit de mică pentru cursul superior."; după ce miniona colegă ajunge de pomină fiind prinsă că a frecat termometrul prea tare, urcându-i mercurul la 42 de grade şi dându-se de gol în faţa aceluiaşi profesor că doar se preface bolnavă, drept care acesta o tachinează anunţând-o

[83] În al treilea volum al *Medelenilor*, Puiu devine un avocat versatil pe care Angelo Mitchievici îl asociază lui Gore Pirgu – nu fără a-i circumstanţia şi diminua alunecările imorale şi raportându-i doza de inocenţă la poreclă: "Însă diferenţa este bine precizată, «degradarea» lui Puiu nu elimină o anumită doză de candoare pe care numele o evocă, provenienţa sa nu este cea a golanului de Bucureşti, Veniaminul de la «Cazes» cum este Pirgu, giolar, rişcar. Dimpotrivă, în Puiu rezidă Cuţulachi, porecla dată de Olguţa descriind perfect devotamentul canin faţă de ea, şi în Cuţulachi se află Mihu, copilul de răzeş, de ţăran înstărit, cu instincte sănătoase, foarte bun la învăţătură. Mihu nu a dispărut, el se află «în suflet, ca în filigran», iar în scrisoarea sa testamentară, Olguţa recomandă trimiterea acestuia la Paris, pentru a-l separa de mediuul provincial al Iaşilor, de anturajul de perdiţie format din cocote, don Juani de Iaşi şi cheflii." - Angelo Mitchievici, "Demonii decadenţei", în Angelo Mitchievici & Ioan Stanomir, *Teodoreanu reloaded*, Ed. Art, Bucureşti, 2011, p.192.

că e moartă, Olguța comentează savuros, schimbându-i porecla colegei: „Bietul *Milimetru*, încheiase Olguța, a murit în ziua aceea căci și-a schimbat porecla în *Termometru*. Probabil că se va destina medicinei. Știți, sunt porecle care obligă."

Aceeași neobosită protagonistă concepe ad hoc porecle în funcție de împrejurările cele mai trecătoare, astfel că Dănuț devine „Gutunărel" pentru că făcuse guturai, iar când la întrebarea ei cu privire la originile istoriei Medelenilor din proiectatul lui roman, el răspunde „De la descălecat", Olguța își menține curiozitatea jucându-se cu toate poreclele fratelui: „Al cui? Al lui Buftea-Metaforel-Gutunărel-voievod?". De supranume nu scapă nici locurile sau obiectele intrate în raza de interes a tinerei, așa că, de pildă, dușul în aer liber construit în grădina Medelenilor capătă de asemenea o denumire: „Olguța botezase această luminoasă încăpere «La musca văduvă», în cinstea și spre statornica pomenire a doctorului Prahu, care avea mare slăbiciune, mai ales în timpul verii, pentru cârciuma din Tătărași, purtătoarea acestei denumiri."

Prin contaminare sau doar din proprie voință, nici personajele din jurul Olguței nu se feresc să re-denumească: doctorul Prahu îi spune Olguței „domnișoara Volga" (dincolo de jocul de cuvinte Olga – Volga, poate și pentru că impetuozității și energiei acaparatoare a fetei i se potrivește, ca metaforă, imaginea marelui fluviu, supranume adoptat de Olguța, dat fiind că atunci când îi cere doctorului Prahu – iată, cu nume nici el comun – printr-o scrisoare, un certificat medical, semnează tot cu „Volga"); același doctor i se adresează dlui Deleanu cu „dl Medeleanu", tot printr-un joc de cuvinte care combină toponimul „Medeleni" cu antroponimul „Deleanu"; și aceluiași domn Deleanu, atunci când vine de la clubul unde tocmai a pierdut la cărți, îi adresează tachineria care include un nou joc de cuvinte cu aluzie la obiceiul avocatului de a-și lăsa o parte din bani pe masa de joc: „Vii de la Jupey-Club, Pierdeleanu?...".

De o serie de porecle se bucură și colegul de la liceul Lazăr al lui Dănuț și al lui Mircea Balmuș, un anume Anton Idriceanu, al cărui prenume („Anton") devine, prin diminutivare („Antonel") și decupare („Tonel"), modul familiar-ironic de adresare al celor din jur, în condițiile în care cabotinul coleg, preocupat constant de „dame", este și bâlbâit: „Tonel, Tontonel sau Mototonel – calambur onomatopeic derivat din substantivul, detunător și vertiginos, motocicletă". Un alt coleg, apărut episodic, acceptă cu nonșalanță, fără frustrări sau ură, o poreclă livrescă, născută din cauza nasului său proeminent: „Clasa șaptea modernă a Liceului Lazăr poreclise pe Dorel Deiu – Cyrano, încă din clasa a patra."; dotat cu o serie întreagă de însușiri, respectivul coleg îi dă lui Dănuț ocazia de a-i adăuga o nouă poreclă, care nu prinde, ceea ce arată că fratele Olguței nu are talentul de nomothet al surorii sale: „Această universalitate de însușiri a lui Dorel Deiu îndreptățește o a doua poreclă, dată

de Dănuţ: «La bazarul universal», poreclă care nu prinsese, deoarece era lungă şi pretindea să definească un complex, pe câtă vreme poreclea «Cyrano» era scurtă şi definea un nas, ceea ce e suficient pentru o poreclă şcolară şi chiar pentru una homerică."

Restul numelor completează fără ostentaţie (eventual cu câte o tuşă mai expresivă) lista de mai sus: Adina Stephano, soţia lui Michel Stephano, căpitan în Marina Comercială, Aneta – slujnica Adinei, Herr Kulek, şoferul de origine berlineză al lui Herr Direktor, Gheorghiţă a Marandei, „flăcăul cel mai dezgheţat de pe moşia Medeleni", ajuns servitor al lui Dan în garsoniera din Pitar Moş şi amator de plimbări prin Cişmigiu de mână cu o anume Măndiţa din Holboca; Mihăiţă şi Catinca Balmuş – părinţii lui Mircea (forma diminutivată remarcată în primul volum al *Medelenilor* revine, iată, poate nu întâmplător tocmai în cazul numelor celor doi paşnici, molcomi moldoveni „din *Ieşi*", cum ni se precizează – aşa cum revine şi prin „Sevastiţa", ţărăncuţa servitoare de la Medeleni, ce-şi manifestă ispitele în faţa lui Mircea sau Dănuţ şi pe care naratorul o menţionează prin expresia „Sevastiţa sau «Sevasta»", ca şi cum ar vrea să sublinieze valoarea afectivă a diminutivului). Mai apar, în treacăt, Neculai – cel mai vechi servitor al casei Deleanu de la Iaşi, Haralamb Scrobohaci – administratorul moşiei Medeleni (numit în al treilea volum, „credincioasă ploşniţă a familiei Deleanu", dat fiind că îşi duce la sapă de lemn patronii), Gerş Herman, misit, client al dlui Deleanu, Aron Rosenzweig, hâtrul evreu tovarăş de călătorie din trenul spre Iaşi, dra Zozo (evident nume „profesional" al acelei dame de consumaţie care-l ispiteşte în acelaşi tren pe inocentul Mircea Balmuş) şi „moşu Vania", Vania[84] Dumşa, vărul dnei Deleanu, fostul socialist, fostul emigrant în America, omul implicat într-un misterios scandal şi singurul bărbat de care e atrasă Olguţa.

Interesul aceleiaşi Olguţe pentru numele proprii se reflectă şi în atitudinea faţă de numele celui de-al „patrulea secretar al dlui Deleanu îndrăgostit de Monica": „Avea un nume excentric[85], la întocmirea căruia colaboraseră stră-

[84] George Călinescu e cel dintâi care îl asociază cu Vania Răutu al lui C. Stere („Vania (în care autorul a pus ceva din C. Stere) e tenebros şi melodramatic", notează în *Istoria*..., la p. 754); Ioan Stanomir reia paralela, atrăgând atenţia şi asupra coincidenţei prenumelui, Vania, respectiv asupra arhetipului istratian şi gorkian, deci asupra „intermedierii" ruseşti: „Vania Dumşa şi Vania Răutu: coincidenţele sunt mai mult decât onomastice şi ţin de o matrice comună Vieţii Româneşti. Vania Dumşa este omagiul pe care scrisul lui Teodoreanu îl aduce acelui fond slav asociabil moldovenităţii: lecturile lui Vania Dumşa trimit către lumea *Demonilor*. Biografia sa aduce în cosmologia pillatiană a Medelenilor vântul de larguri al marginii misterioase. Basarabia natală este acea Moldovă deschisă tumultului rusesc." - Ioan Stanomir, „Cărarea pierdută", în Angelo Mitchievici & Ioan Stanomir, *Teodoreanu reloaded*, Ed. Art, Bucureşti, 2011, p. 262 – 263.

[85] Excentricitatea numelui este asociată grotescului specific personajului: "Nu lipsesc groteşti supiranţi la mâna Monicăi, desprinţi parcă din commedia dell'arte, precum Minodor Stratulativ – nomen est omen – secretar al avocatului Iorgu Deleanu." - Angelo Mitchievici, "Umbrele nostalgice ale Trecutului", în Angelo Mitchievici & Ioan Stanomir, op. cit., p. 115.

moşii şi părinţii, după cum urmează: Minodor – părinţii, Stratulativ – strămoşii. Olguţa fierbea ca un samovar de câte ori era obligată să rostească ambele nume deodată.”; după cum se adaugă în continuare, Olguţa „bufnea de râs numai când îl vedea, fiindcă-i vedea *numele*”[86].

Alt nume interesant e „Pallă”, asociat familiei din care mai fac parte politicianul/senatorul numit „Sake” (foarte probabil un hipocoristic), fratele său pictorul Alexandru, sora lor, Adelina, despre care aflăm că a fost crescută de fratele cel mare, Manole; Ioana devine şi ea o „Pallă” prin căsătoria cu Sake şi se constituie în personajul-rezoneur al familiei de la Medeleni, caracterizând-o cu maliţiozitate în scrisorile către Alexandru Pallă, cel pe care îl numeşte „Paşa” şi care o alintă la rândul său cu „Sultană”: „Apoi venise Alexandru, paşă la început. Când plecase, după doi ani de pictură la Iaşi şi la Sălcii – Ioana îi spunea Paşa. Dar paşă nu mai era. Lăsa în urma lui o Sultană, al cărei bun plac îl urma plecând. De-atunci Ioana trăise multă vreme sultană, îmbelşugând cu prisosinţă cronica nescrisă a Iaşului (...).” Legăturile dintre Ioana şi cumnatul ei sunt cu totul aluziv menţionate, lăsate în ambiguitatea unor formulări care spun mai mult prin numele de alint Paşa şi Sultana.

Tot numele funcţionează ca o metaforă a sentimentelor pe care le stârneşte, ca atunci când Monica dă de numele „Adina” pe prima pagină a volumului *Au jardin de l'Infante*, trimis din greşeală ei: „Numele creştea uriaş în noaptea lui necunoscută, ca un castel cu turnuri negre.

– Adina, Adina...

Braţele Monicăi osteniseră din inimă.

– Adina?

Dar dealurile zării erau mute în supleţea lor albastră. *Au jardin de l'Infante*, Monica... Numele ei o chema ca un ţipăt de deznădejde.”

Şi pentru Mircea Balmuş, numele celei pe care o iubeşte neştiut capătă propria sa existenţă, devenind un soi de sinecdocă a fiinţei pe care o evocă: „Olguţa... numele pur şi luminos ca aburul buzelor inocente în ger. (...) Olguţa! Îi venea să strige tare: Olguţa! Să arunce numele ei ca pe o minge, să-l prindă şi iar să-l

[86] Mihai Ralea, în contextul definirii romanului de faţă drept „rococo”, demonstrând excesul de literaturizare al acestei proze (prea multe citate şi referinţe livreşti, prolixitatea imaginilor, ornamentarea excesivă a stilului), face referire şi la numele „Minodor Stratulativ”, considerându-l „livresc”, excesiv: „Însăşi optica autorului e câteodată atinsă de literatură. Ea transpune o lume văzută literar, adică prea reliefat, preocupată de contraste de efect. Când trebuie să dea firmă unei crâşme, I. Teodoreanu o numeşte «La musca vădană», un erou se cheamă «Minodor Stratulativ». Se va zice: dar aceste nume există. Ei şi? De ce autorul le-a ales tocmai pe acestea?” - Mihai Ralea, *Scrieri*, vol. II, ediţie de N. Tertulian, Minerva, Bucureşti, 1977, p. 174. Dar chiar criticul, după cum vedem în finalul citatului, îşi amendează observaţia prin faptul că aceste nume există în realitate – e adevărat, contra-argumentând printr-o întrebare ce sugerează că însăşi selecţia din realitate tocmai a unui astfel de nume „exotic” îi susţine perspectiva critică; pe de altă parte însă, nu trebuie trecut cu vederea că numele cu pricina e înregistrat, chiar în imaginarul ficţiunii *Medelenilor*, atât prin intermediul naratorului, cât şi al personajului Olguţei, tocmai din unghiul excentricităţii sale, deci, cel puţin în acest caz, utilizarea este asumată de către autor.

arunce; să alerge cu el nebuneşte, mânându-l, să-l prindă-n mâni şi să-l sărute, să-l rostogolească prin fân şi prin flori... Olguța! Zvâcnea în el numele ei, ca un nod de vânturi tinere. Frăgezime de picioare copilăreşti dănțuind prin iarbă în zori de zi."

Nici pentru Puiu numele „Olguța" nu e doar un nume – ci sursa unei emoții fără echivalent: „Olguța era Olguța: numele care-i da bătăi de inimă. Altceva nimic." Importanța pe care o capătă un nume purtat de cineva drag este subliniată şi de un comentariu al naratorului, care arată valoarea de fetiş a antroponimului: „Când ți-e scump un om, lesne pot să-ți fie icoane pentru adevărate îngenunchieri, toate obiectele neînsuflețite ale intimității lui. (...) Şi mai dragă ți-i lectura numelui său, iscălitură pe un petic de hârtie, decât versurile cărții cumpărate cu sacrificii."

Nici pictorul Alexandru Pallă nu scapă de obsesia numelui purtat de femeia dorită, transformându-se într-un nomothet ad hoc, gestul său demonstrând încă o dată că re-denumirea are funcția unei luări în posesie, a unei apropieri, aşa cum reiese din scrisoarea trimisă Ioanei: „Întâia mea îndrăzneală, după ce am cunoscut-o mai bine, a fost schimbarea numelui. Din Adina am făcut Adia. Mi-a dat voie. A repetat:

– Adia!... (...)

Sunt încântat, mândru, fericit de această unică frază muzicală scrisă în viața mea. Adina era prea românesc, prea vulgarizat, prea craiovean. Adia – auzi? – Adia... Dar numai Adia ştie să spună numele compus de mine. Ridică puțin sprâncenele şi spune. Gest de Watteau; muzică de Lulli. E delicioasă!"

După cum se vede, contragerea „Adinei" în „Adia" are atât o cauză estetică, dar şi un substrat... etnic: „Adina" îi sună „prea românesc, prea vulgarizat, prea craiovean", arătând că nu-i lipseşte, de fapt, doza de snobism.

Nu în ultimul rând, schimbarea de atitudine față de iubită şi de „aventuri" se înregistrează tot prin prisma numelui, ca atunci când Dănuț, sesizând derizoriul legăturilor sale mai mult sau mai puțin amoroase şi având revelația iubirii pentru Monica, recurge la pluralizarea numelor, ceea ce sugerează valoarea lipsită de însemnătate a persoanelor care le poartă: „Ce făcuse de atunci? Nimic! Adinele, Ioanele, Rodicele... Când se gândea la ele, câneşte, cu nările şi le amintea. Şi acelaşi urlet îi umplea trupul. Nu! Îşi regăsise sufletul."

Al treilea volum, *Între vânturi*, nu face decât să adauge câteva nume şi câteva exemple de reacții afective față de nume. Dragostea Monicăi, de pildă, îşi găseşte chintesența în numele celui iubit: „Dănuț! Topit în buzele ei, numele drag nu era strigăt, ci tăcere îmbrățişată. Îl iubea atât de mult încât numai de la el primea impresia multiplă a vieții, zvâcnirea ei caldă." Confirmându-ni-se dragostea Olguței pentru rătăcitorul Vania, aflăm că acesta se instituise ca prezență afectivă în Olguța întâi şi întâi prin nume: „Vania existase pentru ea

din clipa când îşi auzise numele spus de el, dar existase astronomic, nebulos: cum o plante-i pentru altă planetă.” Chiar dacă ea îşi conştientizează târziu sentimentul, acesta e confirmat tot prin nume – care funcţionează chiar ca o piedică a unor legături superficiale: „Târziu îşi dăduse seama că-l iubeşte pe Vania. Dar numele lui demult răsunase în adâncurile ei, împiedicând-o de-a se înşela, oprind-o de-a luneca în acele idile ale anilor fragezi, în acele înflăcărări de un literar lirism pentru camarazii ei de tienreţe – comune tuturor fetelor, menite să deştepte dragostea, să lase mici amăgiri şi graţioase amintiri de album sentimental.” „Numai lângă Vania accepta să fie femeie”, precizează naratorul, adică doar din partea acestuia acceptă protecţia, ceea ce spune suficient de mult despre cât de profund îi este sentimentul.

În cu totul alt registru, se adaugă şi reacţia de admiraţie a plutonierului Vulpe faţă de numele rusesc al aceluiaşi personaj: „Vania, oftase admirativ Vulpe. Frumos nume... Ei, bietu tatu-meu m-a botezat Ion, că m-a făcut mama de Sfântul Ion. Ştiţi, nevoile...”

Când Dănuţ pierde celebrul proces al unui presupus viol incestuos, cu amara revelaţie că avocatura nu înseamnă să câştigi cu armele onestităţii şi ale logicii, se retrage la Durău, într-un anonimat ce vrea să aibă funcţia unei purificări: „Trăsese la arhondaric, dându-şi un nume fals. Nu voia să mai existe nici prin numele său adevărat. Voia să uite tot.”

Modul de pronunţie al numelui devine un indiciu al afecţiunii, dar unul îngrijorător, dat fiind că e vorba de un mod îndeobşte refuzat. Când Olguţa îl întreabă pe Dănuţ: „- E frumos... Dănuţ, când apare volumul?”, fratele deduce, din utilizarea diminutivului, că sora sa nu e în apele sale (fapt real, dat fiind că ea tocmai a aflat că are cancer): „Dănuţ tresări. De ani de zile n-o auzise pe Olguţa spunându-i *Dănuţ*. Olguţa era cea mai necruţătoare adversară a diminutivelor. Şi era ceva în glasul ei, când îi spusese *Dănuţ*, asemănător cu lumina dimineţii de toamnă.”

Altfel, Olguţa rămâne principalul generator de porecle, cu verva binecunoscută: „Cu drept cuvânt Olguţa poreclise pe fosta Melizandă *La mère de Villon*”, ni se precizează – căci Monica face un doctorat pe tema poeziei lui Villon; prin urmare, nici o surpriză în imperioasa cerere a Olguţei de a i se spune Monicăi „von Sorbonna”: „Să-i spuneţi *von* Sorbonna.” O colegă de doctorat a Monicăi, franţuzoaică, Marguerite Rivall, devine prin „graţia” aceleiaşi exuberante Olguţa, *Tape-dans-l'eil*. Lui Puiu, deşi devenit avocat faimos al Iaşului, Olguţa îi spune tot „Cuţulachi”, ba chiar cu o nuanţă grecizantă (fără vreo explicaţie), „Cuţulachidis”, impunându-i acelaşi raport de tachinerie şi „subordonare”.

Puiu are parte şi de altă poreclă, de data aceasta survenită în urma activităţii sale febrile de avocat şi de client al prostituatelor: „Duşman la bară cu toată

lumea, era prietenul întregului oraş. Poreclit «Expres» de către colegi, nu-şi dezminţea porecla profesională nici printre femeile nocturne, la care – primit ca un expres într-o gară – ajungea înaintea trenurilor de marfă şi persoane mature.” Şi se adaugă: „Avea şi metresă: pe Rodica, fosta camaradă a Olguţei şi a Monicăi. El o divorţase de primul bărbat, un sublocotenent rănit în război – a cărui completă soră de caritate fusese Rodica – recăsătorind-o, adică făcându-i actul dotal, cu bancherul botezat Bercale, din Bercovici[87]. Îşi rezervase o creanţă ipotecară asupra trupului Rodicăi.” Mai mult, Puiu devine şi el „nomothet”, cel puţin pentru servitorul său, fost hoţ, el însuşi purtător al unei porecle pe potriva ocupaţiei: „Fostul pungaş de buzunare, achitat de Puiu şi transformat de el în fecior teatral: favorite, jiletcă în dungi cu nasturi de alamă, mănuşi albe – se numise, în epoca buzunarelor, Nicu, zis şi Spirt. Puiu îl botezase Nick, mai scurt şi mai britanic.” – deci, în concordanţă cu ascensiunea social-profesională (atât a stăpânului, cât şi a servitorului), „Nicu” devine „Nick”, reflectând snobismul dezinvoltului avocat Puiu Deleanu.

Pe de altă parte, deşi aparţinând aceleiaşi branşe, Dan rămâne în umbră, (mai ales în umbra tatălui) iar această marginalizare înseamnă ignorarea numelui de botez: „În oraşul Iaşi, unde numele Deleanu avea o notorietate obştească – de la chelneri şi birjari, până la cei mai mizantropi pensionari – Dan Deleanu era aproape necunoscut prin prenume. El nu exista social.

– Aa! Sunteţi fiul lui Conu Iorgu!

Acest refren i-l repetau, cu mici variante, toţi cei pe care se întâmpla să-i cunoască.”

În acelaşi timp, (re)numele de familie reprezintă o garanţie de care are parte fără mare bucurie, ca unul care vrea să fie acceptat prin propriile calităţi, iar nu prin acelea ale tatălui şi ale nepotului: „Era considerat cu deferenţă, numele Deleanu – prin tată şi nepot – fiind o casă de încredere, cum ar fi «Mumm»-ul în şampanie.” Pe deasupra, adversarii săi din sala de judecată au atât o prezenţă – fizică şi comportamentală – mult mai accentuată, cât şi porecle pe măsura acestei personalităţi: „Adversarul lui Dănuţ era vestitul Todiriţă-bun-de-gură, un vlăjgan mehenghi”.

Mediul judiciar se dovedeşte pitoresc atât prin caractere, cât şi prin porecle: „Cronciarul judiciar al presei ieşene are un nume autentic, desigur, pe care-l ştie numai actul său de naştere, şi un pseudonim gentil, cunoscut tuturor lectorilor de ziare: Menestrel. Menestrelul judiciar e un tinerel cu păr vertical creţ, cu lavalieră violetă, precipitat la vorbă, cu o uşoară gângăvire care dă un

[87] „Bancherul poartă numele unuia dintre primii financiari evrei din Principate – bancherul Bercovitz care, în 1836, înfiinţase în Bucureşti faimoasa bancă ce i-a purtat numele – printre alţi celebri bancheri precum Marmorosh şi Blank, pe care-i găsim pomeniţi şi în romanele lui Marin Preda.” - Angelo Mitchievici, „Umbrele nostalgice ale Trecutului”, în Angelo Mitchievici, op. cit., p. 120.

acompaniament de mandolină vorbelor sale repezi ca o cădere din balcon. Avocaţii îl numesc Pârţişor, pseudonimul Menestrel părându-li-se fad. El însă, consecvent cu punctul său de vedere, preferă să i se spuie Menestrel. Când reportajul judiciar e măgulitor pentru avocat, Menestrel e numit Menestrel. Când, dimpotrivă, diabolicul Menestrel, succint şi lapidar, informează publicul că avocatul X a apărat pe negustorul Y, care a fost condamnat pentru speculă, avocatul X îl interpelează pe Menestrel la agoraua Lenţei Bodron:

– Măi Pârţişor, tot tachinezi gazetăria?

Dar acelaşi avocat se duce după Pârţişor, şi într-un fund de coridor îl prinde, îl acoperă, cu atitudinea cetăţenilor care zăbovesc cu faţa lângă un zid dosnic, spunându-i cordial:

– Menestrel dragă, să dai o notă la ziar. L-am achitat pe Goldman, ştii, cel cu fabrica de sifoane.

Şi Menestrel dă, dar satanic, elimină numele avocatului pledant, ceea ce-l face să redevină Pârţişor, căci viaţa lui e sunetul acesta alternat de Pârţişor cu Menestrel, şi Menestrel cu Pârţişor."

Spre deosebire de primele două volume ale *Medelenilor*, cel de-al treilea vine cu noutatea inserţiilor reflexive, generalizante, între care şi mai multe rânduri dedicate caracteristicilor poreclei. Aceste reflecţii dau dovadă de pertinenţă şi „prefaţează" evocarea figurii nenumitului critic şi şef al revistei ieşene „Viaţa contimporană" (aluzie clară la Ibrăileanu şi la a sa „Viaţă românească"), în contextul demonstraţiei ideii că Iaşul, „acest oraş bătrân nu ştie să fie bătrân": „În clipa când se naşte, porecla defineşte stringent şi plastic pe cineva, dar totodată îl constrânge să fie vasalul ei. O femeie poreclită «femeie fatală» înseamnă că în societatea ambiantă ei a fost fatală cuiva – indiferent dacă cel care s-a sinucis pentru ea e dirigintele oficiului poştal sau şeful unei percepţii – şi că mai poate fi fatală şi altora, din aceeaşi categorie socială. Dar totodată, din clipa când şi-a auzit porecla primită cu un zâmbet de sfinx – acest zâmbet inexistent e apanagiul femeilor fatale – va deveni şi mai fatală, deservindu-şi porecla. În mahalaua ei va profesa rolul pe care Anthineea îl profesează în suburbia literară a *Atlantidei* lui Pierre Benoît. Cu ochii ei bovini, cu părul ei negru lins pe tâmple, şi trupul ei de falduri lăptoase, va deveni un fel de casieriţă impasibilă a sinuciderilor din amor, a delapidărilor din amor, a divorţurilor. Poate că înainte de porcelă ar fi preferat să facă dulceţi, să bată pasienţe şi să croşeteze rozace textile pentru perene şi spetezele scaunelor – dar magnetizată de poreclă a intrat în rândul Messalinelor. Porecla i-a descoperit o vocaţiune surdă, impundându-i-o cu suverana energie a colectivităţii care a creat-o, decretând-o.

Aşadar, porecla e receptivă – prin faptul constatării plastice – şi e creatoare, eliminând sau atenunând însuşirile divergente de la poreclă, ale celui definit,

silindu-l să abunde în sensul ei. Ceea ce dovedeşte slăbiciunea omului în faţa voinţei semenilor săi. Personalitatea decretată de societatea în care trăieşte, va fi mai durabilă decât adevărata lui personalitate, alcătuită din atavism şi ereditate, convertite fiziologic şi psihologic într-o formulă proprie. Această unilateralizare a omului prin poreclă, în sensul ei, această falsificare a individualităţii – datorită exagerării unei însuşiri în detrimentul celorlalte, e un spectacol penibil, în clipa când individul îşi pierde tinereţea, când se usucă.

Anonim, neştiu şi nedefinit de nimeni, fără nici o reputaţie, fără nici o etichetă, indificul albit de ani ar fi bătrân pur şi simplu. Bătrâneţea n-ar fi decât o surdină pe coardele sonore ale tinereţii lui. El n-ar căuta – tocmai fiindcă-i bătrân cu simplicitate, fără cabotinism – să *plagieze* ceea ce în tinereţe i-a dat o anumită seducţiune între semenii săi. (...) Cei mai mulţi bătrâni sunt parodiile reputaţiei sau poreclei lor din epoca plenitudinii tinereşti. (...) Astfel, o victimă a reputaţiei este Iaşul, denumit oraşul cultural, oraşul intelectual. Merită Iaşul această reputaţie?

Reputaţia, întâi şi întâi, e receptivă. Ea constată o realitate, nu o născoceşte."

Deşi *Între vânturi* nu mai adaugă personaje semnificative, ci doar câteva prezenţe episodice, acestea au profiluri memorabile, atât prin datele fizice şi psihologice, cât şi prin nume sau/şi porecle. Astfel, facem cunoştinţă, într-un episod colateral, în mediul unui restaurant, cu coana Lenţa Bodron, „văduva plutonierului Lică Bodron, fost aprod al Curţii de Apel, apoi client al Parchetului, pensionar al Penitenciarului", cu Ţica Bodron – mezina Lenţei, şi cu Ţaca Mariţa, odrasla mai vârstnică: „Ţaca Mariţa e a doua odraslă, mai vârstnică şi mai trecută, a coanei Lenţa, care a făcut-o cu domnul Popovici, al doilea defunct în ordinea maritală, inspector al podarilor, pe când trăia. Ţaca Mariţa, divorţată, găteşte. Ţica serveşte, iar cucoana Lenţa priveghează, ţine casa şi răcneşte. – Ţico, pardon, pardon, un rahat cu apă rece!" Sonorităţile ascuţite ale acestor nume sunt explicit marcate printr-o precizare a naratorului: „În această atmosferă – în care numele Ţica, trecând din gură-n gură, e ca o gamă săltăreaţă de ţimbal, şi glasul coanei Lenţa, ca un arcuş mârâitor de contrabas – avocaţii gustă un binemeritat repaos în antractele proceselor."

Scena e completată de prezentarea satirică a galeriei de femei uşoare de la masa avocaţilor: Lizica e „din categoria denumită de Puiu fecioară, adică, în limbaj bancar, nouă emisiune", „madmazel Lina", „lată şi turtită ca o floarea-soarelui", căreia „i se mai spunea şi Dicke-Bertha, aluzie la sânii ei atât de vast bombaţi, încât ar fi încăput în ţeava giganticului tun, pentru două lovituri"; urmează Măicuţa (pereche a celui poreclit Maciste): „În capul mesei şedea Măicuţa. Nu venea de la Agapia, nici de la Văratic, nici de la Agafton. Dar avea o cuvioasă slăbiciune pentru negru. Haină neagră, bărbaţi bruni, viaţă de noapte. (...) Juristul de lângă ea răspundea nostalgiei ei de abanos: negru dur. Poreclit

Maciste, avea glas profund, statură de contrabas sculat în orchestră (...) Păreau prunci, pe lângă el, toţi adolescenţii baroului." Thais contribuie cu o tuşă livrescă: „Se numea, nici mai mult, nici mai puţin, Thais. De ce Thais şi nu Salammbô sau Salomeea? Acest nume, enigmatic pentru majoritatea clientelei, izbutise să-i creeze un prestigiu literar, nuanţat în următoarea expresie: – Thais are un *ce* mistic."[88] Ultimul portret al acestei galerii îi aparţine temperamentalei şi trivialei şi lesbienei Iulişca: „În sfârşit, al patrulea exemplar feminin al petrecerii se numea Iulişca, unguroaica adusă în regat de trupele de ocupaţie. La chefuri, Iulişca avea semnificaţia ardeiului roş, cel pe care-l găseşti înfipt în solniţa tuturor meselor de crâşmă."

Expresivitatea figurilor creşte şi prin punerea lor în configuraţia raporturilor pe care le întreţin: „La această masă, Măicuţa şi cu Thais şi-l disputau pe Maciste; Măicuţa, la rândul ei, era râvnită de Iulişca, pentru care Maciste simţea o virilă vocaţiune. Protagoniştii acestui complex poligon erotic deveneau inaccesibil celorlalţi. Titularul Lizicăi era Puiu. Aşa că numai Dicke-Bertha era francamente disponibilă. De altfel, dimensiunile şi sufletul ei o făceau ospitalieră pentru toţi deodată."

În acelaşi context apare şi tuşa etnică şi onomastică a ţiganului violonist Huduba.

În acelaşi timp, revin şi alte personaje din al doilea volum al *Medelenilor*: Tonel, Mircea Balmuş, doctorul Prahu (doar pomenit). Devenit comisar regal la Chişinău, Tonel caută agenţi bolşevici şi şi-a diminuat bâlbâiala, deşi, aşa cum se precizează, „nu se schimbase. Era acelaşi Tonel, Otonel, Ciripel, Tontonel sau Mototonel, din clasa şapta a Liceului *Lazăr*."

Mircea Balmuş se căsătoreşte cu o tânără văduvă, care, semnificativ, începe să-l alinte cu „Puiule", devenit un al doilea nume şi reprezentând termenul definitoriu al modului *matern* de a-l iubi[89]: „Trupeşte, Marieta Balmuş era soţia lui, dar sufleteşte era mama lui, sentimentul maternităţii, nesatisfăcut în această femeie normală, înlocuindu-l pe cel al dragostei, inaccesibil în puritatea lui înaltă, acestei femei perfect echilibrate, calme, practice, lipsită de orişice

[88] Angelo Mitchievici observă dimensiunea decadentă şi influenţa filmului noir şi erotic în portretul prostituatei, respectiv sursa livrescă (deja marcată de naratorul *Medelenilor*) a numelui ei: „Teatralizarea lascivă a lui Thais – după numele celebrei hetaire, prototip al femeii fatale care l-a convins pe Alexandru cel Mare, în cadrul unei petreceri orgiastice, să ardă din temelii palatul Persepolis – îşi are sursa în filmul noir german." - Angelo Mitchievici, „Faruri, vitrine, cinematografii", în Angelo Mitchievici & Ioan Stanomir, op. cit., p. 129.

[89] Protectoratul matern reprezintă omologul afectiv al Arcadiei Medelenilor, respectiv al unui topos care nu e decât o metonimie a Moldovei patriarhal-rurale, aşa cum o spune şi Angelo Mitchievici, făcând referire inclusiv la onomastică: „Într-un fel, Mircea este sortit să repete destinul părinţilor săi, uniţi într-o deplină armonie conjugală administrată în matriarhatul cucoanei Catinca. Nu întâmplător apelativul întrbuinţat de către Marieta, «Puiule», coincide cu cel al nepotului adoptat de familia Deleanu, «Puiu», zis şi «Cuţulachi», nepot cu un devotament canin faţă de Olguţa, care exercita aceeaşi atitudine superior meternă, amestec de dispreţ aristocratic şi compasiune bine temperată." - Angelo Mitchievici, op. cit., p. 70.

romanţiozitate. (...) În casa lui, era copilul soţiei lui. Pe nesimţite devenise «Puiule» în gura nevestei lui, în inima ei, în casa lui, şi la urmă, în atitudinile lui din viaţa intimă."

Medelenii scoşi în vânzare de creditorii ipotecari ajung la Rodica Bercale, fosta colegă a Olguţei şi a Monicăi, „soţia bancherului Bercale, recte Bercovici." Interesantă în ce-l priveşte pe soţul Rodicăi este informaţia că „pe când era cerealist la Paşcani, înainte de război, se numea Bercovici. De când devenise unul dintre cei mai bogaţi oameni ai Moldovei, se numea Bercale." – asta în contextul în care acest Carol Bercovici... este antisemit. Unul de paradă mai degrabă, prin teribilismul unor expresii şi anecdote, dar nu mai puţin semnificativ pentru fenomenul pe care-l ilustrează, de pildă, şi Puiu Deleanu, şi el faimos ca antisemit. Fenomenul nu este aprofundat, ci doar marcat prin astfel de exemple cum ar fi schimbarea numelui evreiesc, dat fiind că miza romanului *La Medeleni* se plasează în cu totul altă direcţie.

Hortensia Papadat-Bengescu
Fecioarele despletite (1926); **Concert din muzică de Bach** (1927); **Drumul ascuns** (1933); **Rădăcini** (1938)

Ciclul *Hallipilor*, considerat, prin primele trei segmente ale sale, cea mai realizată parte a operei Hortensiei Papadat-Bengescu, nu e lipsit de interes nici din punctul de vedere al onomasticii. Interesul, însă, nu vine din capacitatea numelor de a caracteriza personajele, căci suntem departe de căutarea teatrală, explicită a unei antroponimii care să trimită direct la „esenţa" actanţilor, dat fiind faptul că în perimetrul unei proze cu dominantă psihologistă, adică al unei proze care caută autenticitatea, numele care decodează „ostentativ" interioritatea ar apărea ca false, „artistice", căutat-expresive; cu alte cuvinte, ar căpăta o tentă ne-realistă, ceea ce ar contrasta neplăcut cu prezumata convenţie autenticistă, „realist-psihologică". Ca şi la Camil Petrescu, Anton Holban ş. a., adoptarea acestei convenţii implică utilizarea unei onomastici cvasi-realiste, adică „arbitrare" în raport cu datele personajelor. Aceasta presupune nume fără semantism „vizibil", precum Petrescu, Drăgănescu, Gramatula, Elena, Walter, Marcian ş. a. Însă numele din ciclul arhicunoscut – *Fecioarele despletite* (1926), *Concert din muzică de Bach* (1927), *Drumul ascuns* (1933), *Rădăcini* (1938) – , deşi nu au, de regulă, semantismul la vedere, se definesc, totuşi, printr-o particularitate: muzicalitatea. De altfel, exegeţii par de acord în ideea unei doze de muzicalitate a stilului scriitoarei. Astfel, Tudor Vianu vorbeşte de o „stilizare muzicală" a frazei, care, credem noi, confirmă ideea căutărilor, fie şi inconştiente,

în direcția unor efecte eufonice.[90] Totodată, Călinescu vorbește despre estetismul latent al al acestei proze, or muzicalitatea numelor proprii poate fi considerată un semn al acestei dimensiuni: „Opera d-nei P. B. se urzește pe un *fond de estetism* (s. n., M. I.) care, printr-o ușoară necumpătare, poate părea uneori pueril. E peste tot o grijă de a compune interiorurile, *de a le armoniza pe o singură notă sufletească* (s. n.), de a ridica utilul la înălțimea unei impresii unice *de sunet* (s. n.) sau culoare."[91]

Închipuindu-ne că deschidem un onomasticon al celor trei opere majore, vom avea surpriza să citim nu un text, ci o partitură muzicală: Mini, Nory, Rim, Lina, Elena, Lenora, Mika-Lé, Hallipa, Aimée, Lică, Sia, Eliza, Norica, Hilda, Minetta, Ghighi, Maria. Este evidentă preferința pentru sonoritatea „ascuțită", înaltă, dată în mod special de frecvența lui „i" și a lui „e". Chiar lipsită de o simbolistică fonică sau de sensuri subsidiare, onomastica acestor romane compune o atmosferă, o aură sonoră de factură mai puțin obișnuită, care contribuie neîndoielnic la particularizarea stilistică a scriiturii Hortensiei Papadat-Bengescu. Sonoritățile cvasi-estete ale onomasticii scriitoarei pot fi considerate ca aparținând clasei acelor „expresii prețioase" detectate de Vianu în *Arta prozatorilor români* și conotate ca scăderi ale stilului; ideea revine, mai târziu, și la Florin Mihăilescu, dar lipsită de conotația negativă: „A creat totuși un mod de expresie original, identificabil destul de ușor prin complexitate și intelectualitate ca și al lui Camil Petrescu sau G. Călinescu, dar distinct de al acestora printr-o anume vagă prețiozitate ori printr-un protocol abia disimulat (...). Într-un cuvânt, am zice chiar că autoarea *Concertului din muzică de Bach*, dar și a *Rădăcinilor*, nu scrie îndeobște cu naturalețe, ci mai degrabă cu o relativă artificialitate elegantă și revelatoare, în care, printr-un paradox prea fericit, se rânduiesc cele mai autentice valori ale originalității ei stilistice."[92] Același critic, în contextul definirii stilului scriiturii Hallipilor, considerat de maturitate, drept un stil „mai sever, mai supravegheat" din care au fost eliminate „în totalitate, consecință a procesului de deliricizare, procedeele retorice, în beneficiul ironiei și insinuației intelectuale", notează că „textul păstrează încă numeroase urme ale atitudinii autoarei, precum și modalități expresive cu caracter conotativ, supuse însă unui atent control în spiritul caracteristic al echilibrului marii arte" și dă drept exemplu de intervenție auctorială recursul la o formulă simili-homerică, aceea prin care numelui propriu i se atașează un atribut definitoriu pentru personaj: „Hortensia Papadat-Bengescu anexează adesea personajelor câte un atribut definitoriu cam schematic: Lică Trubadurul, «buna» Lina,

[90] Cf. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Ed. Minerva, București, 1981, p. 300.
[91] George Călinescu, *Ulysse*, E. P. L., București, 1967, p. 128.
[92] Florin Mihăilescu, *Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu*, Ed. Minerva, București, 1975, p. 191-192.

«ţânţaru» sau «lăcusta» de Mika-Lé, Ada «făinăreasa», «gaşperiţa», Nory «feminista» etc. etc."[93]

Dincolo de acustica dată în mod special de vocala „ascuţită" *i*, ori de recurenţa consoanelor lichide *l* şi *r*, frecvenţa numelor scurte (vezi şi Gert, Greg, Ada, Lia şi celelalte, deja amintite), care sunt, cel mai adesea, hipocoristice, denotă coerenţa mijloacelor narative specifice unei proze *ionice* (din perspectiva terminologică şi tipologică a lui Nicolae Manolescu), în care colportajul şi personajele-reflector concurează naratorul de persoana a treia – care nici acesta nu e unul impersonal, ca în romanul realist-sociologic, doric, ci împrumută tonul şi perspectiva mixte ale stilului indirect liber, dat fiind că niciodată această voce nu poate fi atribuită exclusiv unui povestitor aflat deasupra lumii şi evenimentelor, ci unei instanţe care coboară la nivelul personajelor şi le împrumută unghiul de vedere, limbajul, idiosincraziile etc. Ceea ce vreau să spun e că desemnarea prin hipocoristice sau prin porecle, deşi pare a aparţine autorului implicit, este de fapt îndatorată subiectivităţii perspectivelor personajelor-reflector şi a perspectivei generale a membrilor societăţii din care cei numiţi fac parte sau vor să facă parte. Iată câteva exemple de hipocoristice: Lenora, care provine din Eleonora; Nory, de la *Nori*ca (şi care pare a veni mai de departe, de la Elena/Eleonora, trecând prin faza Lenora); Lică de la Vasile, Vasi*lică*; Sia, de la Anasta*sia* etc. Şi câteva porecle: Mika-Lé, ce pare a veni de la „Mica Le(nora)"[94] – deci exotismul e fals şi se datorează transcrierii grafice şi abrevierii; Trubadurul, dat de „gura lumii" craiului dezinvolt Vasile Petrescu, devenit „Lică Trubadurul" (... şi chiar domnul „Basile Petresco" pentru Vardali, „fruntaş al unei fracţiuni conservatoare flotante cu veleităţi de modernizare şi refacere" – mod de a sugera snobismul politicianistului); Prinţul, poreclă care nu poate ascunde originea socială umilă a „italianului" Maxenţiu, „signor Maxenţiu de la Plăiesele", cum spune ironic Nory, ş. a.

Totodată, hipocoristicele, ca şi precumpănirea în utilizare a numelui de botez, a numelui „mic" (Paul, Doru, Mini, Lenora, Elena ş.a.m.d.), par a sugera familiaritate cu „adresantul" sau cu obiectul colportajului; numele de familie e folosit aproape exclusiv pentru desemnarea acelor personaje care sunt, moralmente sau artistic, superioare: Marcian, Walter, Drăgănescu. Sora mai mare a lui Drăgănescu, Tana, e singura care îi spune acestuia pe numele mic, Ghiţă, în semn de familiaritate, bineînţeles: „Numele ăsta, pe care nimeni nu i-l mai

---

[93] Ibidem, p. 186 – 187.

[94] Un personaj sugerează o origine livrescă a poreclei, ceea ce ar transforma-o în pseudonim, dar fără a exclude, credem noi, varianta originii „populare": „- E lăuza! Foarte tânără! Se pare că e fata unui oarecare moşier Hallipa, dar aici e sub pseudonim. (…) – Hallipa?… Ce pseudonim? –Japonez! Din Loti! Mika-Lé!... Domnişoara Mika-Lé!". Exotismul extrem-oriental este marcat savuros şi de Pompiliu Constantinescu: „stârpitura vicioasă Mika-Lé, nume de japoneză dintr-un panopticum decrepit" (Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 4, Ed. Minerva, 1970, p. 141)

spunea, îi schimba parcă drumul ideilor, teama de Walter, de Aimee, de lume. Pentru toți aceia, el era Iorgu sau George, nu era Ghiță din Apolodor." – De altfel e singurul loc din trilogie în care lui Drăgănescu i se pomenește numele de botez, ceea ce întărește ipoteza mea. Lenorei îi e imposibil să pronunțe numele mic al soțului: „Cu cât treceau zilele, cu atât Lenora era mai stânjenită. Chema pe bărbatul ei cu un glas scăzut: «Walter» - ea care altădată alintase cu tot felul de diminutive pe locotenent și pe moșierul Hallipa. Doctorul Walter avea ca fiecare un nume de botez, îl chema Marcel; nimeni însă nu mai pronunțase acel nume din timpul depărtat al copilăriei și lui însuși i s-ar fi părut străin. Salema îi spunea tot Walter, pe vremuri, cu glasul ei gutural și stăpânitor. Acel «Walter» decolorat acum pe buzele Lenorei se adapta bine neutralității noului menaj." Ovid S. Crohmălniceanu identifică posibila cauză – ar fi vorba de una dintre manifestările nevrotice ale Lenorei: „În *Drumul ascuns*, ca soție a doctorului Walter, o regăsim pe eroină vindecată de crizele anterioare. Dar comportările ei, aparent normale, vădesc limpede că nevroza n-a dispărut deloc. Din ființa dominantă și sentimental acaparatoare care a fost, Lenora s-a transformat într-o sclavă tăcută. Femeia, obositoare înainte prin asiduitatea sa amoroasă, are acum o purtare extrem de rezervată. Ea, care-și alintase foștii consorți cu tot felul de diminutive, nu îndrăznește să-i spună actualului soț nici măcar pe numele mic, Marcel."[95]

Nu lipsesc nici criptonimele: „marele mamoș" C., „maestrul baroului" A., fost soț al lui Mini, portretistul P, profesorul G. Totodată, sonoritatea stranie a numelor prescurtate sau având ca sursă mentalitatea cosmopolită și snoabă a acestei lumi în degringoladă, e prelungită și în alte nume, nu mai puțin interesante: Ipolit Persu (tatăl surorilor Cora și Minetta), Pejan (doctor), Vrana (asistent), Leonescu (laborantă), Tana (sora văduvă și mai vârstnică a lui Drăgănescu) ș.a.

Într-o lume a falsei aristocrații, a arriviștilor, a mezalianțelor și a compromisurilor, într-o lume obsedată de ascensiunea materială și socială și marcată, astfel, de combinații mai mult sau mai puțin extravagante și „împotriva firii" (căsătorii între aristocrați scăpătați și îmbogățiți cu origine umilă, arivişti ș.a.m.d.), combinația unor nume de sursă diferită pare a trăda tocmai aceste metamorfoze și stridențe: Adolf Bunescu (nume german și nume românesc), Lenora Hallipa (românesc și grecesc), Ada Maxențiu (românesc și italian), mister Whip, jocheul-șef al cailor Adei Razu („neamțul cu nume de englez", cum ni se precizează), vărul lui Maxențiu, Victor Marcian (românesc și italian, cel din urmă impresionând, după cum aflăm, prin sonoritate, snobii din cercul invitaților Elenei), Coca Aimée (românesc și franțuzesc). Totodată, eterogenitatea

[95] Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Ed. Cartea Românească, București, 1984, p. 102.

sonoră, dată de sursele extrem de diferite ale numelor, subliniază „coloritul cosmopolit al lumii descrise de autoare”[96]. Atât Călinescu, cât şi Crohmălniceanu fac liste de nume cărora le ataşează explicaţii referitoare la rolul lor de precizare a provenienţei etnice sau sociale a purtătorilor: Rim e catolic şi fiu de sas, originea germană a lui Walter e trădată chiar de nume, „Salema” pare foarte potrivit pentru „o fiică problematică a Levantului armeano-ebraic”, „Hallipa” trimite la originea greacă a lui Doru ş.a.m.d.

Liviu Rebreanu
Ciuleandra (1927)

Poate romanul cel mai controversat al lui Rebreanu, *Ciuleandra* a ajuns să fie considerat şi cel mai modern dintre scrierile sale, cel puţin de către o parte a exegezei, aceea postbelică. Dacă la apariţie a avut o receptare relativ rezervată, în timp s-au adunat păreri şi mai ales interpretări care au ajuns să plaseze această scriere în categoria imediat următoare romanelor considerate capodopere. Fie şi numai diversitatea interpretărilor pledează pentru modernitatea romanului, acestea implicând perspective din cele mai provocatoare: clasic-psihologică, freudian-jungiană sau mitologică.

Primul aspect onomastic vizibil este acela al funcţiei de caracterizare, fie directă, fie implicită: protagonistul, tânărul afemeiat, fără voinţă şi fără ambiţie, tutelat de către tatăl său, se numeşte Puiu Faranga. „Puiu” de regulă nu reprezintă un nume propriu-zis, ci unul de alint (vezi şi *La Medeleni*, de pildă). Aşa pare să fie şi în acest caz. Pe de o parte, apropiaţii recurg la acesta ca la un apelativ cu funcţie protectivă: tante Matilda, căreia cei din familie i se adresează cu hipocoristicul Tilda, îi spune protagonistului: „Puiule scump, fii tare! (...) Nu-ţi pierde cumpătul şi nu dispera, pauvre petit Puişor!...”, deci îi articulează numele, pe calapodul substantivului comun din care provine; la fel face şi tatăl, atunci când spune „Puiule”; iar într-o precizare a naratorului, dar care implică perspectiva personajului Matilda (deci apelând la stilul indirect liber), se recurge de asemenea la articularea numelui: „Serbarea pomului de Crăciun, în salonul cel mare la tante Matilda, în cinstea Puişorului abia intrat în liceu”.

Pe de altă parte, „Puiu” reflectă, prin semantismul său, poziţia slabă a protagonistului, de „băiat al tatălui” (căci mama dispare repede din viaţa sa), nu doar prin defectele personale (absenţa ambiţiilor şi a voinţei etc.), ci şi prin comparaţie cu Policarp Faranga, personaj puternic, fost ministru, om cu mână de fier, cu exerciţiul puterii şi al relaţiilor sus-puse etc. Protecţia faţă de „puiul” său, Policarp o prelungeşte până la măsuri extreme cum ar fi faptul că nu-l

[96] Ibidem, p. 397.

lasă să practice vânătoarea pentru a nu-i trezi instinctele atavice sau că îi caută drept soţie o femeie din popor, căreia practic îi supervizează şi-i deturnează viaţa.

Cum bine ştim, Rebreanu e foarte atent la numele personajelor[97], şi chiar dacă nu întotdeauna cedează tentaţiei simbolizării şi al „motivării", alege pe cât posibil antroponime care se disting măcar prin sonoritate: Policarp (trebuie precizat că şi acesta are o variantă hipocoristică, Poly), Lia Dandopol (fiica unui proaspăt îmbogăţit, sportivă şi destrăbălată), Adina Fulgeru (actriţă foarte tânără şi pasionată), Costel Plagino (prietenul cu care Puiu e gata să se dueleze din pricina unei femei), Dordea (profesor medic). Dar în joc intră şi nume banale, dat fiind orizontul realist al cărţii: Mădălina Crainicu, Săvulescu (tânărul procuror), Nicolae Spahiu (prefectul), Ion Ursu (doctorul, fiu de ţăran), Andrei Leahu (gardianul, fost ţăran).

Totuşi, şi „Ion Ursu", în banalitatea lui, poate fi încărcat cu o conotaţie[98] care are la bază semantismul numelui de familie – dar această conotaţie ia naştere evident contextual: personajul care poartă acest nume e medicul provenit dintr-o familie de ţărani, întunecat şi „pornit" împotriva lui Puiu Faranga din motivele bine ştiute, astfel că e perceput ca posac şi răuvoitor: gardianul remarcă la un moment dat: „E tare ursuz"; iar Policarp Faranga culege informaţii de genul: „Ei bine, nimeni nu spune decât că e un mojic fără pereche. Doamna Ferentaru, o ştii, a fost bine inspirată când a zis că niciodată n-a văzut om cu nume mai potrivit ca acest Ursu nesuferit!" Deci se comentează nu doar firea medicului, ci şi potrivirea dintre aceasta şi numele pe care-l poartă. Şi se menţionează totodată că Ursu dă dovadă de „ura cea mai neagră împotriva ciocoilor, înţelegând prin ciocoi, fireşte, pe toţi oamenii de treabă care nu poartă iţari şi opinci".

Dar cel mai interesant aspect rămâne acela al *numelor* de botez ale victimei lui Puiu Faranga, soţia sa Madeleine – Mădălina. În primul rând pentru că ele reprezintă cele două părţi ale vieţii eroinei – Mădălina (Crainicu) e fata, ţărăncuţa de până la 14 ani, Madeleine (Faranga) e femeia, doamna care e obligată să devină după această vârstă, prin educaţia în Elveţia, Franţa şi Anglia, respectiv prin mariajul cu Puiu Faranga. Abia după moarte, ea redevine „Mădălina": „Cine să fi conceput necrologul de a pus-o cu numele ei de-acasă? se gândi Puiu, cuprins de o agitaţie nouă. (...) Săraca Madeleine! oftă iarăşi Puiu. Măcar

---

[97] „Există însă şi alte «chei» ce deschid «portiţe» invizibile spre inima romanului: numele personajelor. Ele nu sunt niciodată întâmplătoare în scrisul lui Rebreanu şi cel mai elocvent exemplu îl oferă eroul din *Pădurea spânzuraţilor*: Bologa are prenumele Apostol, iar părinţii săi sunt Iosif şi Maria..." – Elisabeta Lăsconi, „*Ciuleandra* – capodopera ascunsă", prefaţă la *Ciuleandra*, Ed. 100 + 1 Gramar, Bucureşti, 2001, p. XXIV.

[98] Pompiliu Constantinescu vede în acest nume reflexul unui procedeu romantic: „doctorul Ursu (a cărui identitate de nume cu a firii indică un vetust procedeu romantic, deopotrivă utilizat de d. Sadoveanu în tinereştile sale povestiri eroice)" - Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 4, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970, p. 477.

moartă şi-a reluat numele ei care i-a fost atât de drag!" Iar interesul medicului se trezeşte atunci când intră în joc numele „Mădălina": citind necrologul, reacţia lui se rezumă la exclamaţia „– Mădălina?!", dar asta e suficient pentru ca Puiu să cadă pe gânduri: „În urechile lui Puiu răsună apoi multă vreme cuvântul pe care-l rostise doctorul, cu intonaţia aceea neobişnuită, silindu-se să ghicească ce a vrut să zică. Poate i s-o fi părut curios că în necrolog nu s-a pus numele ei aşa cum era cunoscut în lume, adică Madeleine? Atunci de ce n-a avut răbdare, căci el i-ar fi dat fără înconjur toate lămuririle... Sau a vrut să-şi bată joc de franţuziţii din lumea bună care numai la moarte îşi aduc aminte de numele lor adevărate, de teamă că Dumnezeu nu-i va recunoaşte în lumea cealaltă fără numele creştinesc de botez? Poate însă că doctorul ştie perfect ce e cu Madeleine şi Mădălina, şi, prin observaţia lui misterioasă, n-a căutat decât să-l prevină: Ştiu tot, degeaba încerci să te ascunzi de mine..."

Distincţia dintre cele două nume, respectiv dintre cele două vieţi ale eroinei[99], implică de fapt diferenţa dintre două faţete: „Fireşte, era o deosebire mare între Mădălina de odinioară, de la Ciuleandra, şi Madeleine de azi, o deosebire nu numai în ceea ce se vedea, ci mai ales în sufletul ei. Mădălina fusese veselă, exuberantă, aproape sălbatică, pe când Madeleine era blândă, discretă şi melancolică, o melancolie care punea un mister în ochii ei, în surâsul ei, în glasul ei, şi care, cel puţin aşa spunea lumea, o făcea mai ispititoare. (...) Vezi doar bine acuma că nu e nici un secret inavuabil!... Cum s-ar fi putut ascunde lumii asemenea lucru şi de ce să-l fi ascuns? (...) Era doar o chestie intimă, a noastră, care ne privea numai pe noi! Mie nu putea să-mi fie ruşine de Madeleine, precum nici ea n-avea pentru ce să se ruşineze de Mădălina!

Doctorul, cu o vioiciune nefirească, insistă:

– Foarte frumos, dar tot n-am înţeles de ce s-a pus în necrolog Mădălina?

– Eu, de-aici, cum să ştiu, doctore? zise Puiu abătut că povestirea lui n-a izbutit să suprime toate obiecţiile doctorului. Îmi închipuiesc însă că tata a pus, din delicateţă pentru amintirea ei. Căci noi, în familie, când o răsfăţam, îi ziceam Mădălina, iar ei îi plăcea. Şi noi găseam că i se potrivea mai mult acuma, când era atât de blândă şi de dulce, ca odinioară când fusese altfel..."

Din relatarea lui Puiu Faranga aflăm cum a ajuns să capete al doilea nume, adică varianta franţuzită a „Mădălinei", şi astfel înţelegem în ce măsură destinul fetei a fost deturnat de familia Faranga şi cât de important devenise numele originar, căci acesta rămăsese singurul element de legătură cu viaţa anterioară, „naturală", atât de diferită de falsitatea vieţii mondene: „Într-o lună Mădălina era de nerecunoscut. Devenise o domnişoară încântătoare tocmai prin stângăcia ei. Mătuşa îi schimbase numele în Madeleine chiar de a

99 „Eroina se stinge de două ori: prima oară moare Mădălina care iese definitiv din lumea ei, a doua oară frumoasa, cizelata Madeleine..." – Elisabeta Lăsconi, op. cit., p. XXV.

doua zi. Zicea că-i vine mai la îndemână, căci tante Tilda are o slăbiciune aproape bolnavă pentru tot ce e franțuzesc și crede că orice femeie bine crescută trebuie să vorbească perfect franțuzește și cu accent parizian. Fata, firește, nu se împotrivi nici la schimbarea numelui, cum nu se împotrivise la nimic. Mie mi-a mărturisit totuși, peste câteva zile, că-i plăcea mai bine Mădălina fiindcă era mai dulce, ceea ce într-adevăr mi se părea și mie și a recunoscut apoi și tata. Dar atâta concesie merita și tante Matilda, mai ales că îndrăgise grozav pe Madeleine și avea acuma ambiția să scoată din ea cea mai distinsă domnișoară căci, zicea, în Madeleine e stofă de adevărată cucoană."

„Madeleine" reflectă condiția „de cucoană" a Mădălinei, adică noua, dar trista sa situație de fată de la țară cumpărată, practic, de la mamă, pentru salvarea genetică a familiei „nobile" Faranga. Prețiozitatea numelui franțuzesc este accentuată de faptul că, aflăm, Madeleine nu mai e veselă și plină de viață, ci retractilă și tristă. Iar membrii familiei Faranga amestecă în mod constant exprimarea în română cu aceea în franceză, dintr-un snobism devenit obișnuință, și reflectând în fond, astfel, duplicitatea existenței lor: tatăl e un fost ministru de justiție care acum eludează justiția pentru a-și salva fiul, fiul e căsătorit cu o femeie fidelă și „sănătoasă", dar o înșeală fără scrupule ș.a.m.d.

În deja amintitul studiu al Elisabetei Lăsconi, se acordă greutate perspectivei onomastice prin întemeierea interpretării pe perspectiva etimologică, respectiv mitologică. Comentariile sunt atractive, deși uneori frizează speculația: „(...) până și numele personajelor secundare le reflectă funcția în roman. Astfel, *Andrei Leahu*, gardianul, poartă un nume cu rădăcina *andros* – bărbat (gr.). El se asociază astfel cu bărbăția și curajul căci a avut puterea să se stăpânească în fața dovezilor de netăgăduit ale infidelității nevestei, preferând să-și părăsească rostul și să se înstrăineze de satul și lumea lui decât să facă moarte de om. Numele de familie amintește de sinonimul românesc pentru polonez, forma de singular de la pl. «leși»: el e un intrus în lumea capitalei iar pentru Puiu Faranga rămâne străin, aparține celeilalte lumi, țărănești, argeșene, în care a cunoscut beția dansului și și-a ales viitoarea soție și victimă. Andrei Leahu e străin și pentru că reprezintă ordinea, autoritatea de care Puiu Faranga ar trebui să se teamă după săvârșirea crimei."[100] Numelui Policarp i se găsesc de asemenea semnificații bazate pe semantismul etimologic: „Și prenumele bătrânului Faranga se dovedește cvasi-ironic, etimologic înseamnă «mai multe fructe» / «mai mult rod» (gr. Poli – mai mult, mai multe, gr. Karpos – fruct, rod), căci el are un singur fiu și cu acesta neamul i se și stinge, într-un sfârșit tragic, sub pecetea nebuniei."[101] Problema unor astfel de analize e aceea a pertinenței: ce anume din text ne permite sondarea etimologică a numelor și

[100] Elisabeta Lăsconi, op. cit., p. XXVI.
[101] Ibidem.

cum se verifică „adevărul" acestor intepretări; căci, iată, pentru Andrei, sensul găsit este direct (*andros* înseamnă bărbat), pe când pentru Policarp este indirect, contrastiv („cvasi-ironic", notează autoarea, căci policarp înseamnă mai multe fructe, or bătrânul are un singur urmaş); un temei ar consta în faptul că rolul fundamental îl oferă contextul, respectiv „referentul" numelui, adică acţiunile şi determinările, respectiv personajul desemnat. Dar caracterul speculativ se vădeşte de pildă în observaţiile legate de numele personajelor principale, Puiu Faranga şi Ion Ursu. Dacă pentru „Puiu" sugestia evidentă e de bun simţ, conform celor de mai sus („El se potriveşte cel mai bine şi pentru răsfăţul de care s-a bucurat eroul, dar şi pentru tendinţa sa regresivă spre psihismul colectiv..."[102]), sugestia simbolică supralicitează: „Dar, în simbologie, puiul indică, prin piuitul său, ritmul evoluţiei diurne a soarelui, alternanţa zilelor şi a nopţilor; cu alte cuvinte, ciclicitatea, cercul rotitor al timpului. Și atunci se explică fascinaţia lui Puiu Faranga faţă de hora Ciuleandrei, proiecţie a mişcării astrale, ca orice dans magic."[103] Și urmează o speculaţie care duce la ideea că, pornind de la valoarea sacrificială a uciderii unui pui, nebunia lui Puiu „are va-loarea unei jertfe, el e victima sacrificială ce încheie existenţa unui neam mult prea vechi."[104] A vedea în Puiu Faranga o victimă, şi mai ales una „sacrificială", pare cam exagerat, în lumina faptului că el este, în fond, criminalul.

La fel de riscante apar şi interpretările legate de „Ion Ursu". Se apelează din nou la etimon – Ion vine din ebraicul „Johanan", care ar însemna „Jahve a avut milă" – drept care, deşi autoarea precizează că personajul medicului „pare să fie expresia forţei justiţiare şi nu a milei, căci el împlineşte o răzbunare târzie"[105], totuşi insistă în a considera adecvată apelarea la „lectura" etimologică, în cazul de faţă fără relevanţă. Ceva mai rezonabile sunt comentariile legate de numele de familie: „În simbologie, ursul e animal lunar şi chtonian, ambivalent, căci poate să fie monstru sau victimă, sacrificator sau jertfă. Ambele ipostaze se regăsesc în existenţa doctorului Ursu. N-a fost el oare victima neştiută a planului urzit de bătrânul Faranga de a primeni sângele vechi, boieresc, plan îndeplinit de fiul acestuia? Și nu e tot el «monstrul» ce determină, cu o diabolică ştiinţă, nebunia tânărului? Nu se transformă el din studentul sacrificat în medicul sacrificator? Dacă mai precizăm că la Jung ursul simbolizează aspectul periculos al inconştientului, funcţia acestui personaj e evidentă: doctorul Ursu trezeşte fantasma ce zace în abisul psihic al lui Puiu Faranga şi «fiara», rămasă în umbră atâta timp, nu mai poate fi oprită." Trimiterea la simbolistica jungiană a ursului rămâne şi ea precară, căci Ursu nu

[102] Ibidem.
[103] Ibidem.
[104] Elisabeta Lăsconi, op. cit., p. XXVII.
[105] Ibidem.

trezeşte fantasma, ci mai degrabă obsesia Ciuleandrei, şi, în al doilea rând, fiara zace în Puiu, nu în Ursu, ceea ce ar duce la concluzia că, dacă funcţionează o simbolistică onomastică atât de precisă, atunci criminalul ar trebui să poarte numele „Ursu", iar nu medicul.

Dar, aşa cum observă Elisabeta Lăsconi, „cele mai numeroase speculaţii s-au făcut asupra numelui eroinei. Scriitorul a căutat intenţionat un nume feminin vechi, frecvent în onomastica românească, dar care să aibă echivalent în limbile europene – în franceză, engleză, germană." Şi continuă, tot pe o linie cam speculativă: „Numele fetei, Mădălina, varianta autohtonă, populară a Magdalenei, are o firavă legătură cu numele păcătoasei din Biblie. Mai degrabă numele de familie, Crainicu, îi deconspiră menirea – ea e vestitoarea trezirii instinctelor pentru Puiu Faranga: beţia dansului mai întâi, apoi instinctul erotic şi în final instinctul thanatic."[106]

Dincolo de aceste excese speculative, numelor din *Ciuleandra* li se pot recunoaşte, însă, capacitatea de a fi potrivite şi chiar expresive.

Cezar Petrescu
ÎNTUNECARE (vol. I, 1927; vol. II, 1928)

Numele proprii din *Întunecare*[107] au „aderenţa" pertinenţei cu care sunt adecvate la mediul şi epoca şi contextul evocate. Demne de interes rămân anumite precizări, porecle sau situaţii care au legătură cu onomastica. Poate că modul în care familia îl numeşte pe colonelul Pavel Vardaru, „Pol", nu are nimic ieşit din comun, dar în alte situaţii expresivitatea creşte. De pildă, despre madam Ana Czvimbrovskich, gazda lui Onisfor Sachelarie, Lăscăruş Codreanu, Stelian Minea şi Ionel Cristescu, ni se spune: „Băieţii i-au simplificat şi românizat demult numele polonez, cu neputinţă de rostit pentru o limbă moldo-valahă: i-au spus mai întâi madam Cimbrovschi, pe urmă, mai sumar, madam Cimbru. La împământenirea aceasta silită a contribuit fără îndoială şi o vagă apropiere între numele răposatului Anton Czvimbrovskich şi cel al condimentului neaoş naţional. Dar hotărâtoare a fost, mai cu seamă, tocmai măiestria netăgăduită a cucoanei gazde în prepararea fripturilor în sânge, presărate cu aromate frunzişoare de cimbru uscat, de sub grinda cămării. Acum nimeni nu-i mai spune altfel, şi mulţi nici nu-şi mai închipuiesc că a purtat cândva numele întortocheat şi zbârnâind în consoane al unui prigonit

[106] Elisabeta Lăsconi, op. cit., pp . XXVI – XXVII.

[107] „Cezar Petrescu este un pictor alert al mondenităţii şi unul ceva mai stângaci al altor medii şi mai ales al frontului. Tipurile sunt abia schiţate, neamănunţite. Lumea din Întunecare e vie, neîndoielnic, dar dă mereu impresia de *déjà-vu*. Personajele se epuizează în momentul intrării în scenă: n-au evoluţie." - Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2008, p. 773.

din Polonia infelice." „Naturalizarea" soției polonezului surghiunit politic se produce, iată, și prin metamorfoza numelui, care are nu doar un temei sonor (asemănarea auditivă dintre Czvimbrovskich și Cimbru), ci capătă și o motivare semantică – bazată pe preferința gătirii cu cimbru.

Numele protagonistului, Radu Comșa, face obiectul unui interes și al unor comentarii interioare; astfel, Zoe Vesbianu, soția nefericită a lui Sofron Vesbianu, rememorându-și plăcutele clipe petrecute cu Radu, își amintește de nefirescul situației lor (foști amanți care, din cauza logodnei lui, trebuie să-și întrerupă relația): „Și ea poartă un stigmat, mușcătura lui Radu pe rotundul umărului... Cum îi vine să-i mai spună oare, chiar în gând, pe nume: Radu?... El nu mai e decât domnul Comșa; ea, doamna Vesbianu... Cât de ciudat va fi când se vor întâlni mâine, în lume..."; trecerea de la o relație intimă la una neutră, „oficială", aduce cu sine schimbarea modului de adresare: numele mic va trebui înlocuit cu acela de familie – semn amar al noului lor statut.

Grobianul Sofron Vesbianu își desconsideră soția, astfel că nu-și face probleme din a o numi precum spălătoreasa: „– Te-am rugat de o mie de ori să nu-mi mai spui Zoico! Mă cheamă Zoe, și atât. Zoica e numele spălătoresei...", protestează Zoe, iar soțul îi răspunde, mojic: „Scuzați! își ceru iertare, batjocoritor, Sofron Vesbianu. Scuzați, Zoica o cheamă, pare-mi-se, și pe soră-mea, și nu-i spălătoreasă. Zoe vru să spună că, într-adevăr, sora lui Sofron nu e spălătoreasă, e nevasta unui amploiat de mișcare, ceea ce înseamnă, desigur, în lumea de hamali de unde a pornit neamul Vesbienilor, un titlu de înaltă noblețe."

Mai interesant e numele de fată al lui Zoe, „Racliș", în măsura în care e rar în romanul românesc și va reveni o singură dată, atribuit amantei lui Antipa, farmacista Silvia Racliș, din *Lumea în două zile*. Acolo „Racliș" e susceptibil de a căpăta valențe simbolice, dar în romanul lui Cezar Petrescu rămâne doar prin sonoritate.

Afecțiunea se transferă și numelui, respectiv felului în care e rostit: „– Radule!

– Luminițo!

Îi dezmierda numele, rostindu-l ca o dezmierdare fizică."

Tot despre afecțiune, chiar dacă la altă intensitate, este vorba și în cazul numelui „Catrinuța", purtat de fiica gazdei lui Radu Comșa, care îi declară acestuia că fostul lor chiriaș, locotenentul Bantăș, îi zicea „Catrinel", drept care Radu îi promite că va rămâne și pentru el „Catrinel", doar că întotdeauna când stă de vorbă cu fata e tentat să-i spună pe ambele nume, cu evidentă tentă ironic-afectivă: „Catrinuța, Catrinel". Reacția psihologică la trauma provocată de violența luptelor de e front este, de asemenea, relevată de memoria numelor: „Gloanțele se înfig în lemn cu un sunet ciudat, iar unul a intrat în capul unui soldat de alături de tot, ca o piatră aruncată în lut moale. Radu Comșa nu-și mai amintește cum se numește soldatul. E din plutonul

lui; ieri a ştiut cum îl cheamă... (...) Dar pe celălalt, cum îl chema...? Cum îl chema? Radu Comşa aleargă, absurd torturat numai de această întrebare.” Maria Probotă nu mai e în stare să-i zică pe numele mic lui Radu Comşa, din cauza faptului că acesta se ascunde de front în spatele unei funcţii birocratice, dar după ce acesta pleacă pe front, la propria cerere, şi capătă rana care-l desfigurează, revine la sentimentele de odinioară: „– Radule... – de-acum îl poate chema fără nici o teamă pe nume – Radule, nu mi-ai spus ce să-i scriu lui Virgil?” Şi urmează o precizare legată de o altă rezervă, aceea a alăturării celor două nume, al celui de care fusese îndrăgostită şi o dezamăgise, iniţial, prin laşitate, şi al soţului, fost prieten al rănitului: „E încă o biruinţă asupra ta însăţi să amesteci amândouă numele, fără nimic vinovat, fără ezitarea secretă; să nu mai simţi ruşinea şi umilinţa tăinuită în tine.” Tot din afecţiune, Luminiţa îşi numeşte fiul „Mihai”, după numele vărului său Mihai Vardaru, pierit în război. Şi, în mod semnificativ, cea numită de toţi „Măgduţa” Dobreanu, fata iubită de Mihai Vardaru şi descrisă ca o minionă fermecătoare (astfel că numele diminutivat e în acord cu fiinţa ei), „devine”, în final, atunci când apare ca doamna maior Ionaşcu, „Magda”.

Prinţul Gurii Serghievici Vorşaghin, căpitan, rusifică numele românilor: „Sofron Vesbianu” devine, pentru el, „Sofron Vasilievici”; „Zoe Vesbianu” devine „Zoe Dimitrievna”. Zoe comentează obiceiul (la care se adaugă şi acela al adresării pe nume): „Vezi, domnule Comşa? Am adoptat şi noi maniera rusească! Prinţul Vorşaghin ne-a învăţat să ne spunem pe nume, aşa cum vorbesc eroii lui Tolstoi, Turgheniev, Gorki, Dostoievski... Ne spunem: Zoe Dimitrievna, Gurii Serghievici, Dimitrie Ştefanovici, Sofron Vasilievici... E foarte comod şi găsesc amuzant! E o intimitate pe care o poţi plimba în public fără teamă, chestie numai de nuanţă! Eşti Radu Mihailovici, sunt Zoe Dimitrievna... Radu! Zoe! Fără «domnul», fără «doamna»... Ca în intimitatea dintre doi soţi, doi prieteni sau doi amanţi. Nu?... Nu, Radu Mihailovici?” De fapt Zoe găseşte o modalitate ingenioasă de a-şi permite să-i spună pe nume fostului amant, respectiv de a-i permite acestuia să-i spună pe nume, chiar în prezenţa soţului şi a celorlalţi petrecăreţi.

Acelaşi prinţ susţine păreri cinice cu privire la memoria celor dispăruţi, pentru a ajunge să le reducă existenţa la un nume sau chiar mai puţin: „Pe urmă, o să-i pomenim numele tot mai rar... Vin alţii! Anatol Petrovici e îngropat undeva, la Riga ori în Galiţia, ori în Caucaz. Toţi l-au uitat! Anatol Petrovici? Un nume... Sunt o sută şaptezeci de milioane de nume în Rusia...”. În mod similar judecă Radu Comşa atitudinea Magdei Dobreanu faţă de memoria lui Mihai Vardaru: „În capul ei fără creier, ca o capsulă, nimic n-a rămas din amintirea lui Mihai. Mihai Vardaru nu mai există aici pentru nimeni. E un nume; l-au trecut altui copil şi atât! S-au achitat! Toţi l-au uitat.”

Un colonel poartă porecla „Una la mână”, pentru evidentul motiv al repetării acestei expresii la fiecare a doua frază (alternând cu, evident, „a doua la mână”, „a treia la mână” atunci când ajunge la enumerații).

Sofron Vesbianu, ajuns de boală şi bătrâneţe imobilizat într-un jilţ, devine bătaia de joc a soţiei şi-a amanţilor ei, tradusă printr-o poreclă: „Budulache e el. Aşa l-au botezat de un an, de când se află aci prizonier în pernele jilţului. Unul, cel dintâi a găsit că seamănă cu un Buda grotesc, cu burta lui sferică şi cu fața lăbărțată. Pe urmă i-au găsit și un diminutiv: Budulache! Iar porecla dezmierdătoare a fost trecută din unul în altul, într-o fidelă succesiune, la toți amanții Zoei.”

La mănăstirea Agapia, Radu Comşa, din cauza atitudinii sale retractile şi morocănoase, e poreclit de către o fetiță „Morocănilă”: „A trecut domnul Morocănilă la cruce!... Se întoarce domnul Morocănilă de la stânci!”.

Surprinzătoare, din unghiul contemporaneității noastre, este perspectiva malițioasă asupra numelui „Luminița”, așa cum reiese din opinia soției colonelului „Una la mână”: „O țigăncușă foarte nostimă... A fost o colegă cu una din fiicele mele. Lumânărica, Candeluța? Cum îi spune, domnule locotenent... Are un nume cam fistichiu...

Cincisprezece perechi de ochi s-au întors iarăşi curioşi spre locotenentul Comşa, a cărui logodnică se numeşte Lumânărica ori Candeluţa, dacă nu cumva domnişoara Opaiţ. (...)

– Se numeşte Luminiţa, doamnă colonel! răspunde Comşa respirând greu, ca şi cum ar fi răsturnat un sac de pe umeri.

– Da, da, Luminiţa! Se bucură doamna colonel, trecându-şi limba pe buze. Ştiam eu bine că are un nume absurd!... Vardarii au însă avere şi deputatul e un tip cu foarte mare trecere... Mă mir că nu e încă ministru.”

După cum se vede, ironia personajului cu privire la nume este comentată ironic chiar de către narator, iar apoi este subminată chiar de părerea aceluiaşi personaj, care e gata să treacă peste „absurdul” numelui pentru „greutatea” familiei.

Nici directul, nemilosul sublocotenent Vasile Mogrea nu o menajează pe Luminița, ironizându-o tot prin intermediul numelui, de fapt ironizând aroganța lui Alexandru Vardaru: „Ai crede că acest domn Vardaru e rănit și că el de două luni n-a văzut lumina, cum n-ai văzut-o nici tu de două luni: lumina, Luminița și alte luminății și mofturi...”

Acelaşi Vasile Mogrea îl caracterizează pe înlocuitorul lui Radu Comşa, pe soțul Luminiței, descriindu-i perfectul conformism și precizând: „N-are nici o părere personală, e de părerea ultimei cărți citite. Admirabilă plămadă între degetele lui Alexandru Vardaru! Are să-l mozolească aşa cum vrea el... (...) Și uitam să-ți spun că, pe deasupra tuturor, se mai numește și Radu. Radu

Şerban!... Aşa încât domnişoarei Vardaru i-a fost desigur uşor să se deprindă cu această substituire de persoană, de vreme ce i-a rămas măcar jumătate din numele tău.”

Atitudinea extrem de ironică a lui Mogrea găseşte un sprijin chiar în coincidenţa numelui mic al celor doi bărbaţi din viaţa Luminiţei, deşi, obiectiv vorbind, nu avem confirmarea acestei „uşurătăţi a fiinţei” eroinei, ci doar prezumţia personajului care comentează. De ironie amară dă dovadă şi Radu Comşa atunci când remarcă „numele de alint” *Jack*, al soţului Magdei Dobreanu, maiorul Ionaşcu, suprapunându-l ironic cu numele papagalului Laurei Vardaru: „Magda, lângă maiorul acesta insuportabil, cu gâtul strâns în gulerul tunicii – Jack – nume ridicol de papagal...”.

Numele cele mai pitoreşti apar în jurul muribundului Dan Şcheianu, purtate de exoticii săi tovarăşi, de fapt o serie de rataţi: Alcibiade Gâţu, „ex-profesor de filozofie, logică, psihologie, estetică, greacă şi latină”, Mitică Episcopescu, „sculptor, gigant bărbos”, Eliazar Ciucă, „matematic şi astronom” care nici mai mult nici mai puţin „a atras atenţia asupra câtorva erori fundamentale ale lui Poincaré”, Vlad Tismana, autorul unor „poeme demoniace”, Emilian Carpuz, „revoluţionar în arta luminii”, Alecu Iovin, „kantian incorigibil fiindcă e pentru aperitivul categoric şi fiindcă e clientul cel mai fidel al lui «Manaş Kanter cel cu vinuri bune», cârciumă celebră în tot cartierul...”. Dar în categoria numelor speciale intră şi „Omir”, ordonanţa lui Radu Comşa, „Avram Bucluc”, patron de local, „Ion Bâzdâgă”, fost factor poştal, afacerist, Lică Cartojan, afacerist veros de sorginte moldovenească (e singurul personaj care se exprimă dialectal) – cu un efect cacofonic al alăturării celor două nume.

Carol Ardeleanu
DIPLOMATUL, TĂBĂCARUL ŞI ACTRIŢA (1928)

„Studiu al vieţii de mahala”[108], romanul lui C. Ardeleanu *Diplomatul, tăbăcarul şi actriţa* prezintă interes scăzut din unghiul onomasticii în măsura în care etalează câteva nume şi înregistrează puţine aspecte legate de acestea. Personaje principale sunt fostul diplomat Sălceanu, căzut în patima beţiei[109] şi ajuns muncitor în tăbăcărie; Agata, fiica lui, actriţă care nu va scăpa de ratare;

[108] „(...) mahalaua Broştenilor, cu toate noroaiele şi turpitudinile ei, casa în care se desfăşoară acţiunea, cu toţi numeroşii ei locatari, sunt descrişi cu destul de multe amănunte, pentru a deştepta impresia banalităţii şi a lipsei de interes şi, totuşi, cu prea puţine pentru a trezi poezia şi simbolul ce aţipesc în imponderabile.” - Eugen Lovinescu, *Scrieri 5. Istoria literaturii române contemporane*, ediţie de Eugen Simion, Minerva, Bucureşti, 1973, p. 179 – 180.

[109] „Subiectul, aşadar, nu e mahalaua în sine, ci descompunerea prin mijlocul alcoolului a unei familii în sânul mahalalei.”, notează acelaşi Lovinescu, el văzând în declasarea prin alcool influenţa literaturii ruse – Eugen Lovinescu, op. cit., p. 181.

Alexandru Gangu, cizmarul îndrăgostit de Agata; şi Andrei Grigore, fiul proprietarului tăbăcăriei, cel care o „necinsteşte" pe Agata. Melodramatic şi cu tuşe naturaliste, romanul e rudimentar ca subiect, dar are o frusteţe (trivialitate o numeşte Lovinescu) care îi dă pregnanţă. Pe de altă parte, în ciuda intersecţiei cu realismul, tentaţia melodramaticului şi a unei anumite simbolistici îl face pe autor să pluseze, inclusiv la capitolul nume. De pildă, în ce-l priveşte pe cizmarul Alexandru Gangu, aflăm: „Nu avea pe nimeni. Se pomenise singur pe lume. Copil lepădat, găsit într-un gang, crescut la leagăn şi când a fost mai mare l-a luat un cismar care l-a învăţat meserie, l-a bătut şi l-a gonit. Îl chemă Alexandru Gangu, pentru că în scutecele de copil când l-au găsit, era un bileţel în care scria: «îl chiamă Alexandru, e botezat». Şi pentru că îl chema numai Alexandru, doctorul Leagănului i-a mai adăogat şi pe acela de Gangu, nume ce avea să-i amintească întotdeauna locul unde fusese aruncat." Prin urmare, numele „de familie" posedă un semantism care are semnificaţia cam patetică a vieţii de pripas.

Nu departe de această semnificaţie se află şi condiţia la care ajunge diplomatul Sălceanu, devenit tăbăcar prin forţa împrejurărilor: „Intrat în fabrică, domnului Sălceanu i s-a dat numărul 178. Fiecare lucrător sau hamal avea o fisă cu număr, pe care dimineaţa sau la prânz, de câte ori pleca sau venea, trebuia să o lase sau să o ridice din cuiul însemnat cu acelaş număr, pe o tablă mare de scânduri ce acoperea un părete întreg al odăiei portarului. Mulţi dintre cei ce lucrau acolo, odată cu numărul ce-l primeau, îşi pierdeau numele, asemenea ocnaşilor cari, sub acelaş nume generic, de închis, formează gloata, deosebirea între ei marcând creşterea, de la număr la număr. 178 era supraveghetorul atelierului de talpă, al maşinelor de călcat, al dubelor, cenuşarului şi al muncii." Naratorul nu lasă la voia întâmplării sensul înlocuirii numelui cu un număr, ci îl explică, subliniind ideea depersonalizării, a anonimizării lucrătorilor din fabrică. Sălceanu, adică „178", ca unul care are conştiinţa acestei decăderi şi depersonalizări, îşi ia o revanşă simbolică în faţa bătrânului Grigore şi a fiului său Andrei, proprietari ai tăbăcăriei, zugrăviţi de altfel caustic: „Făţarnic în cuvânt, orizont închis în faţa ochilor spălăciţi, dornic de a se amesteca în lumea celor mari, cheltuind mult pentru aceasta, chiar numai de a-şi vedea numele tipărit într-o gazetă alături de acel al vreunui ministru sau om de seamă. Şi pe unul şi pe celălalt, domnul Sălceanu îi socotea deopotrivă fără de asemănare nici în rândul salahorilor. Îi numerotase şi el:

– Numărul unu, domnul Grigore; numărul unu bis, domnul Andrei."

Dispreţul – dar şi neputinţa – lui Sălceanu se traduce prin acest „botez" simbolic, prin atribuirea unui număr care înlocuieşte numele şi care îi reduce pe cei doi proprietari la adevărata lor condiţie sufletească.

Mateiu I. Caragiale
CRAII DE CURTEA-VECHE (1929)

Despre onomastica personajelor din *Craii de Curtea-Veche* s-a scris deja esențialul, ba chiar în plus. Indiferent de perspectiva aleasă (roman de moravuri – după George Călinescu; esoteric – după Vasile Lovinescu; decadent, având în centru figura dandy-ului – după Vladimir Streinu, Ovidiu Cotruş, Marian Papahagi, Al. George şi alții), numele îşi păstrează rolul central în definirea portretelor sau în identificarea sensurilor cărții.

Pe de o parte, obsesia inițialei „P" a fost observată şi interpretată cu asupra de măsură de Vasile Lovinescu[110] în contextul unei decriptări esoterice extrem de spectaculoase, dar sofisticate (până la a deveni stufoasă) şi speculative. „P" vine, între altele, de la „putere" (power, pouvoir etc.), „p" este simbolul spadei şi-al cheii; cele patru „chei" de lectură a lumii (simbolizate de **P**antazi, **P**aşadia, **P**irgu, **P**ena) pot alcătui grafic, prin „p"-ul inițial, zvastica clavigeră – emblemă a acțiunii (principiului) asupra lumii, pentru că semnifică Polul, punctul în jurul căruia se învârteşte lumea, deci punctul de reîntâlnire a forțelor lumii. Crohmălniceanu, pornind din acelaşi punct, îşi exprimă rezerve: „Romanul lasă o poartă deschisă până şi interpretărilor ocultiste. În *Craii de Curtea-Veche*, numele celor mai multe personaje încep cu litera P: Paşadia, Pantazi, Pirgu, Pena, Poponel, Păuna, Pepi, Protăpeasca, Pulcheria, Papura Jilava etc. Curios e însă că, în ciuda evidentelor precauții pe care autorul şi le ia, lectura operei sale lasă o senzație surdă de mistificare. Citirea şi recitirea *Crailor* naşte până la urmă îndoieli dacă Mateiu are cu adevărat instinctul de a detecta taine reale sau le născoceşte pur şi simplu, chiar şi acolo unde ele nu există. Treptat, ajungem să-l suspectăm că, în loc să ne poarte către o zonă secretă a vieții, el umblă mai degrabă să o voaleze pe cea cunoscută, aruncând asupra oamenilor şi lucrurilor din jur cortine grele de mister. (...) Senzația aceasta vine din surprinderea efortului pe care scriitorul îl depune spre a fi enigmatic cu orice preț; prea se justifică el la tot pasul, prea vrea să ne convingă că există o «estetică» a tainei."[111]

Exercițiul hermeneutic al lui Vasile Lovinescu este de fapt mult mai complex – şi în general, şi în ceea ce priveşte simbolistica lui „p", dar interesul rândurilor de față nu constă în a-l relua, ci doar în a extrage concluzia intrinsecă demonstrației, aceea că numele personajelor principale din cartea lui Mateiu I. Caragiale au, fie şi numai datorită inițialei, importanța lor, de ordin fie esoteric, fie profan. Acelaşi exeget dă pentru folosirea celorlalte nume care

---

[110] Cf. Vasile Lovinescu, *Al patrulea hagialâc*, Ed. Cartea românească, Bucureşti, 1981.

[111] Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, ediție revăzută, I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972, p. 531.

încep cu litera „p" (Pulcheria, Poponel, Proţăpeasca, Pepi, Păuna) explicaţia necesităţii „efectului de mâl" pe care l-ar produce aglomerarea „p"-urilor şi care ar oculta, spre siguranţa iniţiaţilor, accesul profanilor la structura şi mesajul intim al *Crailor de Curtea-veche*. Totodată, introduce presupoziţia unei alte componenţe a zvasticii clavigere: **P**antazi, **P**aşadia, **P**irgu şi **P**ovestitorul; cel din urmă nu-şi declină numele, deci „Povestitorul" reprezintă denominaţia „corectă", „autentică" a acestuia. Importanţa povestitorului nu mai trebuie demonstrată (vezi, între mulţi alţii, glosele lui Al Călinescu pe marginea „temei povestitorului" şi a „simbolisticii privirii"[112]), iar „eliminarea" Penei Corcoduşa din zvastica clavigeră nu presupune diminuarea importanţei sale. Căci ea deţine, indiferent de această simbolistică, un rol fundamental în cartea lui Mateiu Caragiale: ea este *nomenclatorul* (foarte aproape de sensul antic al termenului – „sclav însărcinat să indice stăpânului numele persoanelor întâlnite"), e personajul cu cea mai de seamă funcţie. Pentru că ea *numeşte*. Criticii sunt de acord în a caracteriza această scenă ca o scenă-cheie: Pena Corcoduşa, beată şi pe jumătate nebună, le aruncă, celor patru tovarăşi, ca pe o anatemă, cuvintele: „Crailor (...). Crai de Curtea-veche.". În acest moment, cei patru bărbaţi sunt botezaţi împreună, sunt puşi sub pecetea aceleiaşi tainice expresii, individualitatea numelui fiecăruia (pentru că a persoanei este, în fond, păstrată) topindu-se într-o numire generică, supra-individuală. În perspectivă esoterică, Pena nu face acum decât să „consfinţească" simbolica zvastică, să o statueze, calităţile ei de *numitor* fiind „ascunse" sub mască profană – astfel, nebunia ei combinată cu beţie n-ar fi decât „vălul" comun al transei specifice unei sibile, faptul că spală morţii fiind un alt indiciu revelator pentru sugestia că Pena e un mesager ce transmite mari adevăruri. Din perspectiva „hagialâcului estetic", marcat de Nicolae Manolescu[113], aceeaşi scenă îşi păstrează importanţa, însă nu şi semnificaţia. Astfel, dacă acceptăm ideea că planul imaginarului *Crailor de Curtea-Veche* este reprezentat de numele proprii ale fiecărui personaj în parte, atunci numele comun, generic, echivalează cu dimensiunea supra-mundană şi sub-textuală, prin urmare cu nivelul simbolic şi hermeneutic, care tinde să sublimeze complexitatea imaginarului în sensuri precise şi să o simplifice în forme stilizate, fixe. Scena devine, iarăşi, emblematică, din ea izvorând sugestia unei lecturi multiple (sugestie omniprezentă în *Craii*..., însă aici declanşată de gestul numirii). Caracterul acesta, de mise-en-abîme a scenei, este susţinut de finalul comentariului lui Paşadia asupra cuvintelor Penei: „Are ceva ecvestru, mistic. Ar fi un minunat titlu pentru o carte."

Propoziţia lui Paşadia este un probabil semnal către Povestitor, despre care ştie că vrea să scrie o carte ce ar cuprinde tabloul moravurilor capitalei. Dar

[112] Cf. Al. Călinescu, *Biblioteci deschise*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1986, p. 64 şi urm.
[113] Cf. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ediţia a III-a, Gramar, Bucureşti, 1998, p. 593 şi urm.

ea poate fi omologată de cititori unui indiciu prin care craii sunt siliţi să se recunoască membri ai unui confrerii (a chefliilor sau a iniţiaţilor – nu contează care), prin care li se revelează o nouă – şi poate autentica – realitate sau, mai degrabă, supra-realitate: aceea a semnelor. Sunt obligaţi, într-un fel, să se vadă în transcendent, acolo unde nu reprezintă decât nişte semne într-o carte, fie ea Liber Mundi sau proiecţia acesteia, cartea numită *Craii de Curtea-Veche*. În fapt, această semnificaţie a scenei descrise este compatibilă cu lectura, amintită mai sus, a cărţii ca hagialâc în artă, ca incursiune estetică în care visul povestitorului este singura sa povestire dar şi emblema *Crailor de Curtea-Veche*, în care „p"-ul iniţial nu este decât legătura vizibilă, ostentativă dintre cei patru tovarăşi care toţi **p**ovestesc, fie proiectându-se în imaginare călătorii (Paşadia, Pantazi), fie evocând în faţa celorlaţi luxuria şi istoriile casei Arnotenilor (Pirgu), spre a nu mai vorbi de Povestitor, cel care îşi declară intenţiile de „documentarist" al Bucureştilor dar nu reuşeşte decât aglutineze în faţa noastră, a cititorilor, ciudăţenii şi fapte comune, comportamente promiscue şi replici în registrul unei aristocraţii pierdute ş.a.m.d.

În altă ordine de idei, dacă lui Paşadia i se înregistrează, în treacăt, şi numele de familie (Măgureanu, provenit de la toponimul Măgura, ni se explică), despre Pantazi aflăm că întreaga sa înfăţişare e una provizorie (ca de altfel şi prezenţa sa în Bucureşti), iar numele e de împrumut, acela adevărat nefiind niciodată dezvăluit de povestitor, ci doar substituit, în două rânduri, printr-un asteronim. Iată ce ne spune naratorul: „Ieşind de acolo cu Pantazi, găsii pentru întâia oară ciudat că despre acestălalt, omul care-mi păruse un prieten de când lumea şi uneori chiar un alt eu-însumi, nu ştiam încă nici cum îl chema cu adevărat; în ţifrul încununat ce se vedea pe unele din lucrurile sale, lipsea tocmai slova începătoare a numelui sub care era cunoscut." Cu privire la funcţia pseudonimului respectiv şi la relaţia dintre purtătorul său şi Povestitor, Ovidiu Cotruş precizează: „Travestirea lui Pantazi nu se datorează nici *capriciului*, nici *fantaziei*, ci este riguros motivată: «Ţinând să înlăture cât mai mult putinţa de a fi recunoscut în Bucureşti, unde voia să fie singur cu amintirile lui (motivaţie subiectivă, n. n.) şi nestânjenit în mişcări (motivaţie obiectivă, n. n.), încercase, înainte de a se întoarce, să-şi schimbe înfăţişarea.» Înlocuirea numelui adevărat al personajului prin trei steluţe marchează dorinţa povestitorului, care cunoaşte identitatea reală a prietenului său, de a păstra pentru sine taina ce i-a fost încredinţată: «Lăsându-şi plete, mustăţi, barbă şi ticluindu-şi un port simplu şi şters, el izbutise aşa bine că, după un an aproape, tot i se mai întâmpla să se întrebe, zărindu-se pe neaşteptate în oglindă, dacă era într-adevăr el. Un alt om luase fiinţă şi curând avu şi nume: prin localuri i se zicea conu Pantazi, ceea ce-l făcea să presupună că era luat în noul său avatar drept un *Sosie* ce se chema astfel şi cu care se mira cum de nu i se întâmplase încă să se întâlnească.»

(...) Povestitorul nu se identifică afectiv cu personajul adevărat, ci cu masca lui trecătoare, cu acel *Sosie*, al cărui nume real nu vrea să i-l comunice. Nălucirea este preferată adevărului şi irealitatea, realităţii. Dar însuşi eroul pare identificat cu masca pe care o poartă. La adăpostul ei, îşi retrăieşte copilăria şi adolescenţa, apărându-se de inoportunii care i-ar putea aduce aminte de perioada neguroasă a vieţii sale. Vederea chipului fotografiat al lui Pantazi tulbură o clipă conştiinţa povestitorului: «Teama ca în urma acestei dezamăgiri prietenia noastră să nu-şi piardă cumva din farmec fu tot aşa deşartă ca nădejdea de a mă întoarce devreme acasă. O săptămână nu mă întorsei chiar deloc.» Ca să se poată bucura nestingherit de această nobilă prietenie, el refuză să ia act de realitate şi substituie, cu bună-ştiinţă, personajului „adevărat", personajul mascat şi numele său de împrumut."[114] În concluzie, Pantazi reprezintă dublul ideal al Povestitorului, în fond o mască cu care ar dori să se identifice, o ficţiune pe care ar dori-o în locul propriei „realităţi"; regăsim aici – ca de altfel în întreg romanul – ilustrarea, încă o dată, a concepţiei expuse de Mateiu Caragiale prin intermediul naratorului din *Remember* (ce se identifică, de altfel, cu acela al *Crailor*...). În finalul povestirii câteva fraze fac dovada că avem în faţă (şi) o ars poetica: „Îţi va părea ciudat, am urmat, dar, după mine, unei istorii, frumuseţea îi stă numai în partea ei de taină; dacă i-o dezvălui, găsesc că îşi pierde tot farmecul. Împrejurările au făcut să întâlnesc în viaţă un crâmpei de roman care să-mi împlinească cerinţa de taină fără sfârşit. De ce să las să mi-l strici?"[115] Pantazi aparţine – cu nume cu tot, sau, mai bine zis, *prin nume* în primul rând – frumoasei ficţiuni (cărţi) pe care şi-o doreşte naratorul, prin urmare capătă aura unei proiecţii ideale în ipostaza sa „mascată"; o dovedesc şi cuvintele din finalul Crailor de Curtea-Veche: „Şi-mi arătase fotografiat adevăratul său chip, ras, cu tâmplele tunse, cu barbeţi scurţi – gentleman desăvârşit în ţinută elegantă de bord. L-am privit cu nepăsare, căci nu acesta-mi păruse un prieten de când lumea şi chiar un alt eu-însumi, ci *celălalt*, despre care ştiam acum, şi nu fără oarecare melancolie, că nu era decât un deghizament vremelnic, menit a fi peste puţin lepădat pentru totdeauna." De altfel, termenul *mască* revine şi în alte comentarii; astfel, Ovidiu Cotruş subliniază că „în casa Arnotenilor, măştile cad de la sine, cu toate adjectivele ce le însoţesc."[116] Locul cvasi-infernal – cel puţin din unghi moral – al Arnotenilor, unde ies la iveală maşinaţiunile dintre Pirgu, Arnoteni şi Pantazi, legate de Ilinca, comportamentul dezonorant al celor doi, Pantazi şi Paşadia, care ajung la încăierare ş.a.m.d., are o funcţie devoalatoare.

---

[114] Ovidiu Cotruş, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1977, p. 254 - 255.
[115] v. şi Ovid S. Crohmălniceanu, op. cit., p. 529.
[116] Ovidiu Cotruş, op. cit., p. 327.

În al doilea rând, remarcăm că numele personajului central, al naratorului, este cu desăvârşire ignorat (o ipoteză plauzibilă referitoare la această „omisiune elocventă” constă în ideea că Mateiu a urmărit astfel, cu bună ştiinţă, să-şi inducă imaginea în propria operă, să o acrediteze[117], înnobilând-o prin ficţiunea estetă a lui *Remember* şi a *Crailor de Curtea-Veche*). „Ocultarea” numelui personajului-narator – care în *Craii de Curtea-Veche* înseamnă, încă o dată, recursul la aşa-numita „tehnică a tainei”**[118]** –, anonimizarea naratorului trimite în fond la aceeaşi poetică a măştii.

În concluzie, dincolo de existenţa câtorva nume cu sonoritate expresivă (Gore Pirgu, cu varianta Gorică Pirgu, Masinca Drângeanu – nume potrivit pentru o femeie libertină şi cam din topor –, ori Ilinca – acesta „confirmând” onomastic, prin aerul comun şi autohton, cuminţenia şi puritatea sensibilei fete), prezenţa câtorva porecle (Corcoduşa, Poponel – care indică inversiunea sexuală –, Proţăpeasca, Maiorică), a unui asteronim şi a unui pseudonim (Pantazi) au, într-un context onomastic nu foarte bogat, o „greutate specifică”, ele conferind textului mărcile, binecunoscute şi comentate, ale credinţei autorului în polivalenţa lumii cuprinse între polul profan şi acela ocult, şi în dimensiunea ei histrionică. Pentru Mateiu, numele e o mască, un chip fals, iar noi, oamenii de rând, nu avem acces decât la această suprafaţă. Iată, în acest sens, comentariul aceluiaşi Vasile Lovinescu: „Există un aspect al măştii care e *numele* individului; în cazurile obişnuite, numele şi forma, desemnate în sanscrită cu termenul nama-rupa, caracterizează fiinţa, mai întâi socială, apoi psihică a individului; partea lui transcendentă e fără nume pentru că e fără formă. Nama-rupa este *esenţa* şi substanţa individului, aceşti doi termeni fiind luaţi într-un sens relativ, referindu-se exclusiv la jivatma (fiinţa socială), nu la atma (fiinţa interioară). Dar când o fiinţă atinge, sau năzuieşte să atingă stări spirituale, depăşind condiţiunea sa imediată, îşi pierde *numele*, primind altul care exprimă posibilităţile lui mai ascunse. Procedeul e obişnuit, ca să citez cazurile cele mai ascunse, în călugărie sau în masonerie. La realizarea fiecărei stări superioare, individul capătă un alt nume, exprimând noile lui posibilităţi. (...) O fiinţă poate atinge stări indicibile, fiind totuşi obligată să participe exterior la condiţiunile acestei lumi, cât mai este în viaţă. De aceea îşi păstrează numele social sau oricare din acele altele pe care le-a primit ca simplă mască. Strict vorbind, poate să ia orice nume vrea, fără ca acesta să fie *pseudonim* sau *furt*, pentru că el e *stăpânul*

[117] „Ca şi *Remember*, *Craii de Curtea-Veche* stă sub semnul ficţiunii memorialistice, al confuziei intenţionate dintre eul artistic şi eul empiric al scriitorului. Povestitorul stabileşte relaţii între diferitele sale texte, fiecare reprezentând evocarea şi reconstituirea unor momente semnificative ale existenţei sale.” – Ovidiu Cotruş, op. cit., p. 104.

[118] „Tot ce scrie el stă sub pecetea tainei. Un secret, o faptă nedivulgabilă îl apropie de întâmplările pe care le povesteşte, dar nu pentru a le elucida misterul, ci, dimpotrivă, pentru a-l spori.” Ovid S. Crohmălniceanu, op. cit., p. 528.

Numelor, fiind în principiul lor. Când e nevoie, ființa își ia un nume sau un văl scandalos, ca să-și pună pe față o mască de nepătruns, derutând indiscrețiile."[119]

Prin urmare, masca onomastică poate fi asociată fie unei lecturi esoterice, fie acelei serii de elemente care definesc condiția profană a personajelor. Ambivalența celor trei (Pantazi, Pașadia, Povestitorul), în sensul definirii lor ca personalități schizoide, oscilând între voluptate și rațiune, între nocturn și diurn, între demonism și elecțiune spirituală, între viciu și virtute etc., cuprinse în oximoronica și fericita, artistic, formulă „străluciți luceferi ai viciului", îi obligă, în fond, la mascarea alternativă a fiecăreia dintre cele două dimensiuni atunci când circumstanțele o cer: ziua este ascunsă partea întunecată, irațional-pătimașă, imorală și chiar demonică a personalității, iar noaptea – zona luminoasă, a lucidității, a cumpătării și a aristocratismului (fie propriu-zis, fie acela figurat „conferit" de cultură). Chiar dacă păstrarea tainei are motivații diferite („Spre deosebire de Pașadia, a cărui taină e consubstanțială naturii lui demonice, taina lui Pantazi reprezintă o simplă tactică, o strategie a anonimatului."[120]), ea nu e mai puțin o obsesie a personajelor, cu excepția lui Pirgu, bineînțeles. În acest context, ocultarea numelor adevărate nu reprezintă decât o consecvență și o necesitate. Cu atât mai mult cu cât cei trei se pot suprapune acelui prototip pentru care masca e o a doua natură, și anume dandy-ul. Definindu-se prin existența eminamente estetizantă și estetizată, dandy-ul se proslăvește artei, adică, în fond, *artificiului* – or masca e artificiu, convenție. Preluând aceeași perspectivă, Radu G. Țeposu glosează și el asupra funcției măștii: „Autenticitatea realității e subminată de artificiul convenției. (...) Arta, contrafacerea sunt pentru povestitorul lui Mateiu nu doar o detașare morală, ci și una spirituală. Ca și lui des Esseintes al lui Huysmans, artificiul i se pare semnul distinctiv al geniului uman. La Pașadia admiră, de pildă, capul «frumos», «patima înfrânată», «trufia aprigă», «trăsăturile feței sale veștede»; în totul, «Pașadia era un luceafăr». Dandy-ul este, așadar, o variantă simbolică a geniului. Vocația acestuia este singurătatea morală. Toate aceste semne distinctive, proiectate în Pantazi și Pașadia, le trăiește de fapt însuși naratorul, într-o formă deghizată. (...) Se contemplă mereu în alții, simțind o secretă pasiune a identificării. Pașadia și Pantazi sunt măști ale naratorului, despre care vorbește cu o admirație aproape patetică. (...) Mișcarea e reversibilă însă. Pe de o parte, nu există decât naratorul care își inventează măștile; pe de alta, acesta este o absență, un personaj travestit în ceilalți doi, o prezență depersonalizată. De altfel, s-a și spus că personajele mateine nu există cu adevărat, singura prezență reală fiind cea a autorului lor complexat, compensat prin estetism. Structura retorică însăși pare contaminată de jocul măștilor. Romanul ia chipul

[119] Vasile Lovinescu, op. cit., p. 73-74.
[120] Ovidiu Cotruș, op. cit., p. 208.

dandy-ului, alternând iluzia realităţii cu evidenţa artificiului. Personajul are o existenţă aburoasă; face mereu impresia că e în prim-plan dar se retrage deîndată, lăsând concreteţea realului pe seama celorlalţi, cărora le insuflă « nevoia de a fi pururi în neastâmpăr, în nemişcare ». (...) Opoziţia între real şi estetic, între autenticiate şi artificiu este efectul unei estetizări a existenţei. Construindu-şi prin mască o identitate contrafăcută, personajele îşi asumă moartea ca fapt estetic. Realitatea este mutată în imaginaţie. Bovarismul crailor e o formă de trăire artistică a unei experienţe-limită. Prin Paşadia şi Pantazi, povestitorul contemplă degradarea nobilă, măreţia dezastrului, tonurile bolnăvicioase ale Bucureştiului."[121]

Anton Holban
ROMANUL LUI MIREL (1929)

Micro-romanul de debut al lui Holban e mai curând o „paradă a portretelor" decât un demers romanesc (prefigurând galeria de portrete din *Parada dascălilor*, care e departe de a fi un roman, inclusiv prin dimensiunile extrem de reduse), în centrul căruia stă personajul titular, dar din care iese în evidenţă, lucru remarcat de exegeză, personajul Tololoi, a cărui figură este descrisă recurent, printr-o serie de portrete care reiau cam aceleaşi trăsături adăugându-le tuşe din ce în ce mai groase. Iată câteva fragmente ce ilustrează acest procedeu al portretului în reluare: „Tololoi începu să mănânce, în sfârşit, stângaci ca de obicei, zgomotos, cu ochii aţintiţi pe sos."; „Vorbea tare şi gângăvit."; „Era inofensiv. Nu făcea nimănui rău, fiindcă era incapabil de a face ceva pozitiv sau să ia o hotărâre într-un fel."; „Era urât, încurcat la vorbă, îmbrăcat neîngrijit, stângaci şi deseori caraghios."; „Lipsit complect de voinţă, nu era în stare să facă nici răutăţi. (...) lipsit de spirit de observaţie, (...) părea că nu pricepe nimic din ce îl înconjoară."; „Tololoi era mic, slab, întors de spate, negricios, neîngrijit în îmbrăcăminte, uneori murdar, cu cravata prost făcută, cu şiretele de la ghete desfăcute."; „Inestetic era Tololoi în păreri, în înfăţişare, dar mai ales în felul de a vorbi. Gângăvea zgomotos, dându-şi despre orice părerea cu aceeaşi siguranţă, abia ascultându-şi tovarăşul. Apoi cuvintele erau urât ales. Făcea mereu aceleaşi greşeli şi, cu toată bunăvoinţa, nu putea să se dezbare de ele."; „Tololoi avea uneori spirit. Îl prezinta însă aşa de greoi şi râdea singur şi aşa de zgomotos, încât nu făcea efectul dorit."

Date fiind aceste caracteristici (stângăcia, gângăveala, absenţa spiritului de observaţie, ridicolul, lipsa de voinţă), numele cu care este pomenit şi strigat

[121] Radu G. Ţeposu, op. cit., p. 55 – 58.

de membrii familiei, „Tololoi" devine cât se poate de adecvat, căci prin sonoritate pare să fie tangentă sugestiei semantice de „tolomac". De altfel, deducem că e vorba de o poreclă, căci de fapt numele „civil" al personajului este „Ion" – nume cu care Mirel, nepotul de soră şi adversarul al lui Tololoi, nu se împacă, potrivit acestui dialog:

„Mirel întreabă deodată, fără nici o legătură:

– Ce ți-o fi venit, Mamă, să botezi pe unul din copii Ion? E un nume plat.

Dispusă întotdeauna la vorbă, Mama dă toate explicațiile:

– Povestea e lungă... Era să se numească cu totul altfel. Voiam să-l cheme Alfons.

(...)

– De ce Alfons? Familia noastră nu are nimic spaniol în înfățișarea ei!

– Într-adevăr, orice, numai spaniol nu, zice tuşa Lina.

– Mie mi-au fost dragi întotdeauna spaniolii, începe iar Mama pe un ton sentimental. Țara cavalerilor! N-am avut parte şi eu să văd țara aceea. Singurul meu ideal! Dumnezeu ştie dacă voi mai avea parte în viață să mi-l împlinesc. (...)

Dar Mirel n-aude. Întreabă iarăşi.

– Ei, şi apoi?

– Dacă Tata n-a vrut! Şi ştii, când nu vrea Tata ceva, n-ai ce face! A spus că destule nume străine avem în familia noastră, vrea să-i poarte şi cineva numele lui. Şi l-am botezat Ion.

– Ce nume urât!

– Urât, dar nu-i nimic, e el om de treabă?

– Ți se vede cămaşa, Tololoi!

Tololoi întoarce capul, se uită urât la băiat, îşi trage pantalonii şi apoi se depărtează tot cu ziarul deschis. În urma lui, lumea râde."

Dacă pentru Mirel, „Ion" e plat, banal, pentru bunicul său, respectiv pentru tatăl lui Tololoi, este propriul nume, lăsat moştenire fiului său. Prin contrast, numele dorit de mamă, „Alfonso", l-ar fi plasat, probabil, pe purtătorul său pe altă orbită a ridicolului, prin contrast cu mediul românesc descris în roman. Oricum, personajul cu pricina e cel mai viu, o recunosc mai toți criticii, aşa cum o face, de pildă, şi Octav Şuluțiu: „Atenția d-lui Holban s-a îndreptat îndeosebi asupra lui Tololoi. Să mărturisim că este o figură epocală. Un tip viu. Ne face impresia unui gândac după care Mirel aleargă, şi la urmă reuşeşte să-l fixeze cu acul pe planşă."[122].

Tololoi îşi dovedeşte stângăcia inclusiv pe teritoriul onomastic, căci aflăm că pronunță „rău" numele proprii, exemplul concret fiind acela al numelui doctorului Wardley, englez de origine, care devine, din cauza lui Tololoi, „Walter": „Numele lui adevărat era Wardley; Tololoi, care-l cunoscuse din şcoală,

[122] Octav Şuluțiu, „Anton Holban – *Romanul lui Mirel*", în „Ultima oră", anul I, nr.121, 25 mai 1929.

neputând spune cuvântul, simplificase: Walter. Cum doctorul, venit de copil mic în România, uitase cu desăvârşire de strămoşii nordici, îşi păstrase numele nou."

Pe de altă parte, capii acestei familii, Tata (sau „boierul Ion") şi Mama (chiar aşa sunt desemnaţi) dau nume nu tocmai neaoşe copiilor şi nepoţilor lor: Mirel (protagonistul), Ortansa (mama lui Mirel, divorţată de abia menţionatul Georges, care de fapt se numeşte Iorgu, dar tentaţia franţuzirii se pare că primează în acest mediu din care nu lipsesc snobismele; pe de altă parte, Ortansa e singura care preferă în locul ridicolului „Tololoi", pe banalul „Ion"), Riria (mama decedată a blondei, etericei Lilli) – poate cel mai bizar nume. Mai e şi Mary, soţia lui Tololoi, probabil „Maria", complet opusă soţului ei: „suavă, subţire şi mlădioasă, cu părul blond, cu faţa albă, întotdeauna îmbrăcată minunat şi liniştită, fără să-şi spuie gusturile şi gândurile. Nimeni nu înţelegea, astfel, căsătoria dintre Tololoi şi Mary." Plus tuşa Lina – sora Tatei – care se face remarcată printr-un spirit de observaţie şi printr-o maliţiozitate exprimate fără menajamente.

În schimb, servitorii din casă poartă nume mai „româneşti", arătând, prin contrast, doza de snobism urban a familiei „stăpânilor": Ghiţă Prostul (al doilea nume posibil poreclă), baba Chiva, bucătăreasa Sultana, servitoarea „zveltă şi voinică" Ioana şi servitorul Mihai, iubitul ei, cel în stare să ia, la propriu, taurul de coarne.

Discrepanţa dintre snobismul din mediul cvasi-urban şi mediul rural, de bun-simţ, o întrevedem şi într-un exemplu grăitor de dublă numire – despre prietenul lui Lilli, fostul coleg al lui Mirel, băiatul deputatului Radu, ni se spune, din perspectiva lui Mirel: „Îl poreclise Fritz pentru că făcea impresia unui nemţişor. Acasă îi spuneau Gigel." Deci porecla dată de ironicul, răutăciosul Mirel este una străină, pe când aceea căpătată „acasă" are o rezonanţă autohtonă.

Faptul că Holban încă nu ajunsese la poetica proprie cu privire la numele proprii, aceea din cea mai bună parte a prozei sale, „trilogia lui Sandu", o dovedesc nu doar constatările de mai sus cu privire la numele atipice, care ies în evidenţă prin ele însele, ci e confirmat şi de o menţiune ce pare de importanţă secundară, dar arată că în această fază a creaţiei sale, autorul e interesat de expresivitatea semantică (o indică „Tololoi" în primul rând): „Grosu, într-adevăr enorm, cu nevastă şi copii mulţi acasă, oftând după ei"; „sinonimia" dintre sensul numelui şi dimensiunile personajului reflectă aderarea lui Holban la procedeul teatral al recursului la nume care exprimă semantic esenţa „purtătorului" său. În romanele sale analitice, ionice (după tipologia lui Manolescu), Holban va renunţa la această poetică a numelor explicite din unghi semantic în favoarea unei discreţii autenticiste.

Ion Minulescu
Corigent la limba română (1929)

Nici al doilea roman al lui Minulescu, relatare simili-autobiografică la persoana întâi a adolescenţei şi primei tinereţi a autorului, nu deţine caracteristici speciale ale antroponimiei. Diferenţele dintre nume şi unele nuanţe sonore sau semantice (dar mai rar cele din urmă) fac parte din firescul regulii jocului. Colegii şi prietenii protagonistului (pe care-l cunoaştem doar sub numele familiar „Bucu") sunt Cotan, „fecior de bani gata", şi Mihăiţă, băiat de cizmar dintr-o mahala a Piteştilor. Margareta e croitoreasa „cu ziua", ţiganca „neagră şi urâtă ca dracu", dar seducătoare, care îl iniţiază erotic pe protagonist; Lina e bucătăreasa (de fapt se numeşte Leucadia, dar i se zica Lina „fiindcă aşa s-a obişnuit mama să le cheme pe toate bucătăresele pe care le-am avut"), Năstase e ordonanţa, Steluţa e verişoara eroului şi fată de cofetar, iar Georgică bărbatul acesteia şi profesor de gimnastică la gimnaziul din Slatina. Un alt coleg al protagonistului este un anume Ionescu Spiridon poreclit Chiostec pentru că „l-a prins directorul fumând un muc de ţigară în privata liceului". Madam Gutuie este matroana bordelului din Piteşti, Anişoara e „fata blondă de la modistă", de care se amorezează Chiostec, Aurica, Olguţa, Didina şi Vetuţa sunt angajatele matroanei Gutuie, Rădulescu Florian, elev dintr-a VII-a, e şeful corului, Ţăpuş Nicolae, ţiganul ce se va amoreza de Margareta, este băiatul frizerului de la Hotel Dacia, Columbachis Aristotel e băiatul proprietarullui morii din Târgul-din-Vale, surorile lui Cotan se numesc Oiţa şi Lizica, iar cea din urmă va deveni personaj semnificativ al tribulaţiilor pariziene ale eroului principal, sub denominaţia de prinţesa Romanowska. Evident că profesorii au porecle – cel de limba greacă e poreclit „Ghiozdan" „fiindcă nu se desparte niciodată de mapa de piele galbenă", profesorul de matematică e „Vipera neagră", căci nu e agreat nici măcar de colegi şi e protejat de Ministrul Instrucţiunii Publice (e semnificativ că profesorii, inclusiv cel de română, cel care îl va lăsa corigent pe erou pentru îndrăzneala de a-l corecta pe Grigore Alexandrescu, nu sunt desemnaţi cu numele propriu, ci prin porecle sau pur şi simplu prin funcţie). Nevasta de căpitan, doamna Kety Ceauşoglu, devine una din iubirile protagonistului, părintele Simion, subdirectorul pensionului de la Bucureşti, are calitatea de personaj episodic în aventura amoroasă a protagonistului cu *madame* Mary, spălătoreasa rufelor elevilor interni. Mai apar Bibiţă Colţescu, coleg de la Roşiorii-de-Vede, Ion Căpriţă, român stabilit la Paris şi numit de către francezi „Le prince Jean de Capritza", deşi e doar fiul unui ţăran chiabur din judeţul Dolj şi veşnic student la drept, apoi femeia de moravuri uşoare Chiffon, cu privire la care personajul-narator face următorul comentariu: „Pe ea o chema Chiffon şi nu făcea nimic. La Paris, toate femeile cari nu fac nimic, pe

lângă numele de botez şi de familie, mai au şi câte un aşa-zis *nom de guerre*. Mai târziu mi-am dat seama că Chiffon era cu adevărat o femeie foarte războinică" (aluzie la faptul că prinsă cu banii eroului în propria poşetă, se comportă violent şi cu mare îndrăzneală). Undeva în final mai apare şi americanca Wend Woods, soția directorului unei mari bănci din San Francisco şi aventura „venețiană" a personajului principal căruia, apropo, nu-i aflăm numele întreg şi „real" – nu dintr-o scăpare ci, probabil, pentru că astfel se lasă loc ideii că în fond nu reprezintă decât omologul ficțional al autorului însuşi, ceea ce duce la catalogarea romanului *Corigent la limba română* drept roman „autobiografic".

Isac Peltz
VIAȚA CU HAZ ŞI FĂRĂ A NUMITULUI STAN (1929)

Subintitulat „roman", *Viața cu haz şi fără a numitului Stan* e o scriere atipică şi, în orice caz, de slabă calitate. Însăilare de „momente" fără haz şi extrem de convenționale, într-un stil imposibil, poetico-retoric, micro-romanul urmăreşte secvențe din viața aşa-numitului Stan, personaj cvasi-abstract, întrucât vrea să reprezinte o largă categorie omenească (undeva în finalul cărții, eroul recurge la expresia „eu, Stan, erou român şi universal"), destul de vag conturată tocmai pentru că vrea să cuprindă prea mult, ca şi cum aceasta ar avea gen proxim – dar nu diferență specifică. Impresia vine chiar din utilizarea la plural a numelui propriu: „Mic, doborât de micimea miliardelor de Stani pe care îi purta povară pe umeri şi în adâncul subsolului sufletesc, nici n-ar fi cutezat zborul de o clipă măcar al privirii spre păpuşile prevăzute cu ochi, mustață şi guler tare, dacă din cerul de lămâine n-ar fi pornit ploaia." Fraza se regăseşte chiar pe prima pagină a cărții, în care naratorul de persoana a III-a descrie întâlnirea dintre Stan, mic slujbaş, şi Stan, milionar şi deputat. Revelația diferenței de statut social şi material dintre cei doi este trăită de cel umil în regimul uimirii exprimate onomastic: „Micul slujbaş gândi: El – Stan; eu – Stan!". Simetric, bogatul fericit îşi relatează ascensiunea şi mentalitatea (inclusiv) prin marca onomastică: „Mă numeam Stan. Te numeai Stan. Ne numeam Stan. Anonimi. Vârâți în acelaşi ocean al necunoscutului. (...) Am văzut pe frații mei, umili şi răbdători. Numai unul răsărise trufaş, dominator, întinzând mână tare peste lumea noastră dureros plecată. Nu-l chema Stan. Dar putea să-l cheme! Mergea tot ca noi, vorbea tot ca noi, râdea tot ca noi, avea o miopie rebelă, de care ne amuzam ca la o comedie de cinematograf. Atunci...? În barou, avocat, leşinam în fiecare zi: câți Stani, Doamne, cu servieta subțioară, galbeni, tăcuți, puzderie de frați de-ai noştri (...). Dar gândul evadării din anonimat urca în mine şi-mi frământa creierii. Voi fi şi eu! Mi-am spus. În lături cu Stan! Nu te supăra, Stane!"

Deci „Stan” devine, din unghiul personajului, dar şi al naratorului, după cum am observat din primul pasaj şi se poate remarca pe tot parcursul cărţii, sinonimul anonimităţii, ca dovadă că pe colegul de facultate care iese în evidenţă nu-l cheamă Stan. Ideea revine într-o formulare precum: „Omenirea anonimă iubea şi murea cu egală pace... O omenire de Stani de ieri, dintotdeauna aceiaşi.”; sau: „Stan, armator... câţi Stani, armatori, Doamne, sub cerul ăsta bătrân de mahorcă, pe apele astea eterne!” (revine, periodic, pluralul numelui propriu, care accentuează ideea). Micul slujbaş, la rândul său, notează mental asemănarea dintre el şi îmbogăţit, cu concluzia subînţeleasă a cvasi-identităţii dintre ei, a faptului că sunt interşanjabili, că putea fi el în locul celuilalt şi invers: „În acest timp, micul slujbaş fotografia, cu pupilele mărite, strada, ploaia şi figura proprietarului limuzinei: figură leit Stan, un al obraz al său, o oglindă puţin defectată de timp şi de imagini, în care îşi găsea intim privirea, nasul, cravata.”

Invitat la deputat acasă, micul slujbaş îl întreabă dacă „la Cameră sunt mulţi de-ai noştri?” Răspunsul: „Fireşte! Sunt cei mai mulţi! Suntem aproape aceiaşi din şcoală, din barou, din cafenea. Noi, cei mulţi, votăm. Noi aplaudă! Noi ţipăm!” Concluzia celui sărac: „Va să zic, tot Stani şi acolo!” Sugestia, cu tentă satirică (specifică întregii cărţi, dar fără plasticitate realizată), este că diferenţele rămân false, din moment ce toţi sunt reductibili la calitatea de „Stan”, că ierarhia nu se bazează pe valoare, ci pe susţinere reciprocă, pe interese comune. Drept urmare, micul slujbaş gândeşte aşa: „Prostul! Şi el crede că e *cineva*! Deopotrivă cu toţi, cu toţi, îşi amăgeşte urâtul! Tot Stan e! Numai Stan!” – deci „Stan” rămâne etalonul micimii, al non-valorii. Şi e atât de important ca mod de a desemna acestea, încât formularea numelui întreg implică înlocuirea complementului nominal cu genericul „Cutare”: „Eu, Stan Cutare, voi fi: pildă, îndreptar, far.”.

Mai mult, la un moment dat personajul cu rol de exponent încearcă să „resemantizeze” numele său propriu, să-i dea valoare de unicitate, prin desprinderea de sine însuşi, respectiv de pluralul anonimităţii: „El a ucis pentru de-a pururi pe burghez. Pe *anonim* [subl. n., M. I.], de asemenea. (...) Un nume, altul, smuls beznei. Un Stan nou, un Sta – deci nu Stani, milioane, umpluţi cu sânge şi osânză şi înfăţişaşi pe pământ printr-însul. Cu alţi ochi, cu alt nas, cu alt ritm. (...) El sfarmă emoţiile şi înnebuneşte aşteptările. El, Stan!” Dar orgoliul metamorfozei în unicat rămâne nejustificat – nu peste multă vreme are revelaţia că a decăzut din nou din „unu”, în mulţime: „Dar iernile au îmbătrânit imaginile. Visul s-a burghezit. (...) Stan se văzu în mii şi mii, în milioane de Stani, acelaşi. Câţi directori de circ, Doamne! (...) Câţi Stani virtuoşi pe pământul ăsta, osândiţi să crească şi să înmulţească veacurile – toate – după chipul unuia? (...) Unde chipul deosebit – barieră – între el şi ceilalţi?” Sau, într-un alt pasaj: „Poet, cu senzaţii şi imagini de ţipete? (...) Câte mii şi mii de Stani poeţi de la un capăt la altul al planetei?”

Trista concluzie a multitudinii de „Stani", a dificultății de a se desprinde din mulțime, de a-şi găsi „diferența specifică", îl determină pe protagonist să-şi reia viața cu periodicitate, să-şi schimbe radical condiția. Dar de fiecare dată ajunge la aceeaşi proprie imagine – a unui Stan care repetă alți Stani, „Stani otrăviți de nădejdea-proiect".

Caracterul parabolic al micro-romanului se vădeşte şi în faptul că parcursul protagonistului e unul atoatecuprinzător – eroul trece prin multe ipostaze sociale şi profesionale (armator, nabab, proprietar de circ – dar şi, pe linia metaforică a exprimării, „gimnastic al morții şi jongler al visului" –, membru al Partidului Tricolor, ministru etc.) şi numeroase pagini se întind fără nici un nume propriu la orizont, personajele – nici măcar secundare, ci episodice – rămân desemnate prin funcție: arhivarul, tipograful, un bătrânel, fata morarului etc. Sau chiar prin „X" – în cazul unei citări publice: „Domnul X, pe când medita, cu mâna la cap, la o variantă a skoriciului (tango virtual)". Dar Peltz devine inconsecvent în maniera sa abstractizantă şi generalizatoare de a zugrăvi degringolada lumii şi deşertăciunea protagonistului de a-şi defini o unicitate, atunci când începe să dea o tentă semitică, o culoare locală personajelor sale (hibridizarea se putea observa deja în amestecul de referințe generale – gen „lumea întreagă" – şi referințe româneşti sau particulare gen „Partidul Tricolorilor", cârciuma „Cocostârcul violet", întâlnirea publică de la „Miorița" ş.a.): astfel apar „domnul Haim" (negustor), tânărul „funcționar de magazin en gros şi prin excepție izraelit", Șmil („un vechi semen"); or apar pur şi simplu nume oarecare, cu acelaşi efect de bruiaj al dimensiunii abstracte (anonime) păstrate mai bine de jumătate din roman: Jenică, Brană, Bernard. Oricum, şi evreii intră în această uniformizare, dovadă o precizare făcută cu privire la un personaj cu totul episodic: „El l-a văzut intrând umilit în sinagogă – era evreu, dar tot Stan". Și în acest moment naratorul introduce o remarcă ieşită din comun, în măsura în care este una metatextuală: „El l-a văzut intrând umilit în sinagogă – era evreu, dar tot Stan (*pune-i, domnul meu, orice alt nume*! [s. n., M. I.]"). O astfel de precizare pare complet nepotrivită, dar la câte scăderi are acest micro-roman, o astfel de „deraiere" rămâne aproape nesemnificativă.

Aceeaşi sugestie a valorii universale a lui „Stan" ca mod de desemnare o regăsim şi-n precizarea: „Îl chema Stan şi pe el, ca şi pe Șmil, ca pe Baiardiosk sau Haimanku."

În concluzie, *Viața cu haz şi fără a numitului Stan* rămâne departe de calitatea romanelor lui Peltz despre ghettoul evreiesc, o înşăilare de episoade cu miză moralizatoare, unite doar prin genericul personaj „Stan" proiectat ca simbol[123] al uniformizării şi al omului cu vanități derizorii, definit doar prin elemente exterioare şi experiențe fals revelatoare.

[123] „Stan e un personagiu-simbol, o „fantoşe" umflată cu trâmbițe retorice, caricaturală şi de un grotesc iremediabil." - Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 4, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970, p. 177.

Ionel Teodoreanu
BAL MASCAT (1929)

Al treilea roman al lui Ionel Teodoreanu a scăpat (chiar dacă nu integral) de zorzoanele stilistice ale trilogiei care l-au făcut celebru. *Bal mascat* transcrie o love story ieşeană, plasată după primul război mondial, care expune tema vanității, a snobismului, tema „măştii" (sociale, intelectuale, artistice), pentru care balul mascat devine metafora explicită şi explicitată (aici putem înregistra unul din defectele cărții). Tristețea poveştii de dragoste provine tocmai din modul în care ajunge să ilustreze transformarea unui om „plin", care urăşte falsitatea – acesta e protagonistul, Andi Danielescu –, într-o „mască", ajungând să-şi trădeze iubirea (nu pentru că ar fi îndrăgostit de altcineva, ci pentru că soția nu corespunde cerințelor „opiniei publice", adică tocmai acelei instanțe pe care june o respinsese cu o conştiință lucidă). Formula din titlu apare inițial, în ochii adolescentului Andi, ca o metaforă a acestei aparențe dureroase: „Să fugă, evadând din Iaşi, să iasă din ficțiune, din balul mascat, să se desprindă din cuierul în care atârna." Dar după ce relația cu Ştefana începe să intre în curentul vieții cotidiene, iar el, Andi, devine persoană publică (profesor universitar de succes), perspectiva i se schimbă: „Aşadar *exista*, nu era o ficțiune mascată în balul mascat ieşan. Ştefana îl demascase." Şi protagonistul urmează firul unei analize (e şi asta, parțial, acest roman, o investigare analitică din unghiul personajului principal) prin care, paradoxal, încearcă să se autoamăgească: „În mediul ieşan, Andi simțea că va reintra în balul mascat purtând feluritele măşti; dar chiar dragostea lui pentru Ştefana, căsătoria lui cu Ştefana n-ar fi primit şi ele o mască? (...) Şi era convins că dacă Ştefana ar fi descoperit *jocul* lui față de ceilalți, l-ar fi disprețuit, s-ar fi îndepărtat de el nu fiindcă ar fi umilit-o rolul subaltern ce i se atribuia, ci fiindcă l-ar fi văzut laş, vanitos, punându-şi mai presus cochetăria pentru reputație decât mândria dragostii. Ştefana îl iubise fără de mască, şi-n Iaşi el nu purta o singură mască, ci o mulțime: asta era viața lui de acolo, profesia lui."

În mod contradictoriu, Andi refuză să intre în masonerie (subiect doar lansat, dar nedezvoltat în roman) tocmai pentru că această confrerie ar presupune tot o mască: „Şi nu putea crede că masoneria ar fi fost în stare să învingă balul mascat ieşan. Loja masonică întemeiată de Matei Velisar îi apărea ca o nouă grupare a aceloraşi măşti, şi-i părea inutil să devie «fratele» obligator al unor ieşeni întru o nouă ipocrizie împărtăşită." Dar comportamentul eroului intră pe făgaşul unei metamorfoze interioare la capătul căreia va ajunge el însuşi o mască, un om fără fond, o *persona*, aidoma celorlalți membri ai familiei, cu excepția fratelui mai mic, Luchi, adevărata pereche a sincerei Ştefana („Poate fiindcă ştia că Luchi e cel mai curat din familia lui, şi cel mai simplu. El nu

ascundea nimic. Tot ce gândea, spunea. Era străveziu. N-avea nimic de-ascuns decât fumatul şi aventurile, şi încă!”). Astfel, ajunge să deformeze ideile generoase de regenerare a spiritului moldovenesc pe care le propovăduia masonul Matei Velisar, să le dea întrebuinţarea unei monede de schimb (prin discurs) pentru vanitate: „După cum se vede, vorbele lui Matei Velisar devenisră idei generoase de-ale lui Andi, pentru ca, mai pe urmă, să devie manopere sentimentale de-ale lui Dolly. Sinceritatea Velisarilor devenise şi ea, la rândul ei, o mască în balul mascat.” (Dolly e sora lui Andi, cea care îşi construieşte toată existenţa pe masca vedetismului social şi chiar artistic, dar fără temeiuri). Prin urmare, notează naratorul care întreg romanul stă „lipit” de protagonist, recurgând la un discurs în care stilul indirect liber dă tonul relatării, „Era flămând de glorie – dobândită oricum – ca şi domnul Iustin Danielescu.” Metafora balului mascat revine şi în descrierea străzii Lăpuşneanu ca topos al desfăşurării aparenţelor, modei etc.: „Pentru Andi, strada Lăpuşneanu era vitrina cea mai publică a măştilor balului mascat.”; este prezentă şi în ironia menţionării adevăratului mobil al desfăşurării unei mult mediatizate serate: „Lojele şi stalurile se pregătiseră pentru un fel de bal static: adică o expoziţie de rochii. Nimeni nu socotea această serată de binefacere – cu toată reclama – ca un «regal muzical», ci ca un pretext de găteală. Şi-ntr-adevăr fusese o întrecere de toalete între cucoanele Iaşului de după război.”

Degradarea protagonistului e înregistrată pas cu pas: „Ceea ce fusese străveziu până atunci în Andi devenise compact, mat, mască în loc de obraz, ten al fardului, nu al sângelui de subt piele.”; „Iaşul era pentru el un fel de opiu. Nu putea fără el.”. Cel mai dureros – pentru Ştefana, soţia lui, cel puţin – rămâne faptul că Andi îşi interiorizează masca, ajunge să-i găsească justificări: „Atunci de ce «balul mascat ieşan?» şi nu «balul mascat social?» (...) Astfel, prin arbitrare generalizări, Andi inventase fenomenul numit de el în sens pejorativ: ieşenism. Şi în acest ieşenism, el avea nevoie să vadă însuşi bacilul făţărniciei, pentru că să-şi dea impresia că-i mucenic, el care lua asupră-şi făţărnicia acestui mediu, suferind din cauza ei.” Prin urmare, tocmai Ştefana reprezintă sistemul de referinţă, reperul, şi mai ales „revelatorul” (auto)mistificării soţului ei: „Căci abia atunci Andi îşi dăduse seama că marea lui sinceritate faţă de Ştefana nu fusese decât aparent un dar, o ofrandă de jertfă; de fapt, fusese o vânzare făţarnic deghizată. Dându-i sinceritatea, aştepta o răsplată. Intuiţia surdă că numai în acest fel va putea obţine dragostea Ştefanei îl oprise de-a pune pentru ea vreo mască, dându-i *drept mască* adevărul. Şi acum Ştefana îl obliga să poarte această mască – Andi nu-şi mai socotea spovedania de atunci decât ca o născocire – mască inacceptabilă pentru ieşeni care nu l-ar fi recunoscut pe Andi văzându-l aşa cum numai Ştefaniei îi apărea.” Astfel, în mod paradoxal, Andi ajunge să-şi acuze tocmai soţia cea permanent sinceră că-l

determină să-şi pună o mască şi să o privească nu prin prisma dragostei, ci a vanităţii: „Aşa că Ştefana, numai prin întrebarea pe care involuntar o determina Andi – Ce-ar spune Ştefana dacă m-ar auzi? –, îl umilea de la distanţă, fantoma ei răsărită în mintea lui Andi dându-i senzaţia celui care se socotea, în faţa publicului ieşan, un arhanghel de pază la porţile de aur ale Idealului, că-i un simplu arivist. Şi Andi se simţea diminuat. Dar treptat, verificându-şi iar trecutul, Andi se oprise la spovedania pe care i-o făcuse Ştefanei în noaptea când o cunoscuse. Şi se-ntrebase: oare balul mascat ieşan despre care-i vorbise Ştefanei cu pasiune acuzatoare, era într-adevăr o realitatea obiectivă, un adevăr, sau o născocire a minţii lui? Fusese el, Andi, până a nu o cunoaşte pe Ştefana, o fantomă inexistentă?"

Ştefana pune în cele din urmă degetul pe rană: „Pentru tine viaţa începe de unde încetez eu. Dacă prelegerea ta n-ar fi avut succes, ai fi fost cel mai nenorocit om din lume. La asta eşti într-adevăr sensibil. Asta nu-i un fleac. E capital. De ce? Fiindcă acolo e viaţa ta adevărată, în public." Protagonistul se dovedeşte, în final, la fel de coruptibil precum restul familiei în faţa snobismului, vanităţii, succesului monden etc., astfel încât ajunge să-şi sacrifice şi soţia luată din dragoste în favoarea unei soţii fără personalitate (deci tot o mască), dar potrivită lumii de convenienţe în care doreşte să strălucească.

O menţiune necesară în acest context se cuvine făcută faptului că Teodoreanu, cu, iată, patru ani înaintea romanului lui Camil Petrescu, recurge, în planul iubirii, la metafora „patului lui Procust": „Noi doi ne iubim – zice Ştefana –, dar nu suntem o singură fiinţă. Suntem *doi* oameni de sine stătători. Dragostea noastră nu trebuie să ne fie un pat ca al lui Procust; nu trebuie să ne mutilăm personalităţile noastre, ca să devenim identici. Asta distruge dragostea. Andi dragă, eu respect fiinţa ta aşa cum e. Numai să fii aşa cum eşti şi-n faţa mea."

Onomastica, în parte, ori unele referiri la aceasta, reflectă şi ea tema comentată până acum. De pildă, naratorul consemnează părerea lui Matei Velisar, şef de lojă masonică, cu privire la faptul că numele înseamnă doar o etichetă, iar nu o esenţă, şi că aceasta devine doar o monedă de trafic politicianist: „Astăzi, le spusese el, congregaţiile politice se strâng subt semnul unui *nume* – Brătianu, Averescu, Marghiloman – toate nume de munteni, subordonând prin aceasta ideaţia unei personalităţi. (...) Junimiştii erau junimişti, nu maiorescieni sau panişti. Se închinau unei *idei*, nu unui nume care limita ideea, dând celor care-l acceptau o fatală slugărnicie. Masoneria trebuia să purifice această înjosire treptată a demnităţii intelectuale, această scăpătare a sufletului moldovenesc."

Ceva din această perspectivă se reflectă şi în supranumele căpătat de tatăl protagonistului, Iustin Danielescu – el e numit „Apostol al neamului" în societatea ieşeană – de aici, naratorul, sugerând perspectiva personajelor (în acelaşi

stil indirect liber), îl numeşte de obicei „Apostolul”, nu fără o undă de ironie, dat fiind că personajul îşi ia în serios „masca” propovăduitorului patriot.

Ceva din această „pompă” a părintelui se regăseşte şi în porecla pe care o capătă fiul la Şcoala militară: „Porecla «Hamlet» care i se dăduse la Şcoala de artilerie de către această generaţie, arăta atitudinea ei globală faţă de Andi.” Într-un moment de luciditate, eroul se întreabă în care din ipostaze se află ca esenţă, iar atunci revine la poreclă: „Cine era Andi? (...) Cel care la şcoala militară era poreclit Hamlet, fiindcă era frumos şi palid, şi fiindcă tăcerea lui era socotită de naivul şi generosul tineret ca o atitudine înalt intelectuală?” – Or precizarea „tăcerea lui *era socotită*” poate să sugereze că „atitudinea înalt intelectuală” nu îi era proprie, ci doar o mască, e adevărat, purtată fără voie, dată fiind retractilitatea şi tăcerea de care dădea dovadă. Prin urmare, ceva din viitorul Andi (profesorul, soţul), acela care avea să devină doar o mască, se află deja in nuce în tânărul Andi, germenele tentaţiei mondene şi factice li se vădeşte deja camarazilor săi – ceea ce întăreşte chiar ideea pe care mai târziu protagonistul o şi analizează, cum că opinia publică, mulţimea, tocmai prin (supra)numele pe care îl acordă cuiva, aparent superficial, e aceea care surprinde esenţialul.

Dacă părinţilor (lui Iustin şi Beatricei Danielescu) le aflăm dintru început numele întregi şi „civile”, copiilor le aflăm întâi numele de alint, prescurtările intime, plus poreclele, şi mult mai târziu pe cele întregi: lui Andi abia în epilog îi aflăm numele întreg, Alexandru, în schimb ştim că, fiind un băiat extrem de frumos „la zece ani i se spunea «Fetiţa», deşi purta părul scurt şi nu se juca cu păpuşi”, că la un moment dat face o farsă, fotografiindu-se machiat şi aranjat ca o maică, „maica Vriana”, spre deliciul fratelui său şi, bineînţeles, că datorită faptului că e taciturn, ajunge „Hamletul familiei”. La fel, Luca rămâne ascuns multe pagini în dosul mai familiarului „Luchi”, desemnând cel mai ataşant personaj al romanului, în primul rând datorită francheţei sale, dar şi aspectului de urs bonom, cel care-i determină şi porecla: „Colegii lui de liceu îl porecliseră «Ursus», desemnând astfel admirativ epic statura şi puterea lui. Încă de mic copil, semnele enorm bonome ale celor predestinaţi puterii fizice, îi dăduse aerul unui pui de Saint-Bernard, cu labe groase şi cap mare.”

De asemenea, familiarul „Duduia” „ocultează” banalul, dar autohtonul „Mărioara”, menţionat o singură dată. Sora lui Andi oferă şi cel mai penibil şi mai limpede caz de snobism şi de viaţă dedicată mondenităţii: căsătorită cu Ştefan Dobrescu, mare moşier şi mare avocat (şi care e numit nu doar acasă „Fanachi” – căci aflăm că „aşa i se spunea în oraş” – aspect interesant în măsura în care ilustrează cum intimitatea devine publică, se devalorizează şi-n acelaşi timp oferă, prin mostre precum astfel de nume de alint, o imagine ridicolă), capătă obsesia de a deveni „englezoaică” (deci vrea să fie ceea ce nu are

cum să fie) și ia măsuri: „Domnea la ea acasă un prost-gust spectaculos, până și-n oamenii care-i frecventau casa, prost-gust care rezulta din tendința de-a stârpi reminiscențele numelui Fanachi – al soțului – înlocuindu-le prin pretențiile numelui Pussy – al delfinului – într-un decor exprimat de alintarea Pussy și de numele Stevens, cu care Duduia renovase numele Fanachi. Acest veșnic amestec – Fanachi – Pussy – Stevens – din casa Duduiei dădea Ștefanei și dăduse lui Andi un sentimetn de tristeță vecin cu neurastenia.”. Și, conform altui pasaj: „Începuse cu Fanachi, al cărui nume îl renovase – așa cum unele cucoane schimbă pe-al servitoarelor, de pildă din Marghioala în Angela, ca să sune mai stilizat, mai în armonie cu mobila casei și cu pretențiile amfitrionilor. Din Fanache Duduia făcuse «Stevens». (...) Și Duduia rupsese cu trecutul. Își înlocuise numele Duduia, care pentru ea avea mirosul celor care-au stat la bucătărie căpătând un pronunțat iz de ceapă prăjită, cu numele Dolly, adică păpușică, pe englezește, adică păpușica lui Stevens. Casa Duduiei era *home*-ul ei. Servitorul se numea *groom* – îl chema Ghiță; servitoare, *maid* – de-acasă îi spunea Frăsina.”

Deci: Fanachi (cu varianta „Fanache”) devine, ridicol, Stevens, Duduia (de fapt Mărioara) – Dolly, iar copilul nici mai mult nici mai puțin, Pussy („îl și botezase Pussy, adică pisicuță, pe englezește.”). Și bineînțeles, cel care exprimă cu voce tare acest ridicol este omul bunului-simț, Luchi; în împrejurarea în care Beatrice Danielescu pleacă în Franța cu nepotul, de teama unei boli mai mult sau mai puțin imaginare, fratele cel mic concentrează într-o formulă ironică situația: „Luchi definise situația astfel: – Regina bunică a plecat la Versailles cu Pussy-Chioaia.” (Chioaia reprezentând denumirea moșiei la care familia avocatului are obiceiul să se retragă).

Pe cale de consecință, Duduia iscălește progresiv scrisorile cu nume schimbate: „Pe întâia o iscălise: Mărioara Dobrescu. Iar pe a treia, care pronise după răspunsul Magdei, o iscălise: Dolly, pur și simplu.” Pentru lămurire, a doua fusese iscălită „Dolly Dobrescu” – varianta intermediară, după cum se vede...

Poreclele sau numele generice revin și-n afara familiei Danielescu: roșcata englezoaică Mistress Fair, Gladys, pentru că are obiceiul de a-și striga cei șapte cockeri, „handerli”, capătă din partea lui Andi „numele” *Mrs. Handerli*. Tot Andi este cel care își botează bunicul „Taurul”, dat fiind cabotinismul și grobianismul său, cu atât mai vizibil cu cât se află în contrast cu fragilitatea, discreția, caracterul introvertit al bunicii, căreia i se zice „mamița”; astfel că atunci când Andi repetă „Mamița și Taurul!”, alăturarea în aceeași expresie are calitatea de a apăsa ridicolul, nepotrivirea dintre femeia umilă, care se retrage în camera păpușilor (singurul ei hobby), și bărbatul necioplit. Și același Andi, dovedind, iată, un anumit interes pentru numele proprii (porecle, supranume etc.), leagă mica revelație a re-descoperirii fetei cu buldogul în propria casă, ca musafiră,

de numele propriu: „Se simțea *liber*. Fetița se numea Ștefana Velisar și parcă numele aflat o dezbrăcase de un mister. Apoi nu era frumoasă. Avusese o scurtă dezamăgire în clipa când își aruncase privirea asupra obrajilor ei. Crezuse – de ce? – că-i foarte frumoasă, și nu era.” Dezamăgirea dată de urâțenia fetei pare intim corelată cu faptul că numele, odată aflat, o deposedează de mister, de atracție. Ca și cum numele, în cazul de față, i-ar scădea prezența atât de particulară.

Alte nume completează relativ realist tabloul: căci nu e nimic surprinzător ca măicuțele de la Agapia să se numească Aglaia și Agafia (cumva și în rezonanță), ca servitoarea să fie o „Lina”, ca domnul Kuparencu să fi fost prim-președinte al Curții de apel, iar profesorul Ivănescu, dascălul de istorie al dlui Iustin Danielescu. Bineînțeles că, păstrându-se atât de aproape de perspectiva personajului, practic confundându-se cu ea, naratorul nu știe (sic!) nici el cine e fata misterioasă care-l seduce din brazi, așa că nu o poate numi decât „fata din brazi”; că „Magda Boldur” se potrivește fetei romanțioase, serafice, fără personalitate, dar cu mari calități de soprană („Magda” sună suficient de urban, iar „Boldur” suficient de voievodal), că „Matei Velisar” nu sună nepotrivit pentru un șef de lojă masonică, luptător eroic pe front, poliglot și cosmopolit, cu vederi largi și cu personalitate, pornit să restaureze „spiritul moldovenesc” (mai ales „Velisar” sună adecvat, în măsura în care are și el rezonanțe istorice).

D. V. Barnoschi
NEAMUL COȚOFĂNESC (1930)

Pitoresc, plin de vervă satirică, *Neamul Coțofănesc* prezintă nume destul de neobișnuite, particulare, „exotice”, deși personajele, cu excepția a câteva dintre ele, reprezintă români, inclusiv „de viță”. Personajele au ceva caragialesc, comportamentul lor devoalând tema atât de evidentă a parvenitismului și a diferenței dintre aparență și esență. Catalogul numelor (în centrul căruia se află „Coțofanu”, aparținând familiei urmărite de narator cu un ochi malițios) rezonează și el cu lumea lui Caragiale sau cu aceea a romanelor postpașoptiste: „Domnul Nae”, (personaj episodic, infirmier al spitalelor Eforiei din București, dezertor, promovat de prefect drept medic-șef, comandant militar și primar în satul Ispășești); Liana Islăzeanu, născută Craiovescu-Coțofanu, fiica cea mare a decedatului Iancu Coțofanu, stăpânul moșiei Sărcani (e cea pe care o iubește Cedric, fără speranța unei legături „serioase” și definitive, deși Liana[123]

[123] Aceleiași Liana, doctorul Vodry îi face următorul portret psihologic, atingând și chestiunea originii numelui familiei: „Cam la mijloc. Dacă ar avea tăria de caracter a superbei sale surori Marga, ar fi mai pe placul tău [al lui Molvir]. Oh, aceea este un animal unic! Liana ta are nostalgia virtuților străbune, dar poate numai nostalgia; după cum sora lor cea mai mică, Sisi, are apucăturile nerușinate ale păsărei dela care neamul Coțofănesc își trage numele.”

i se dă la un moment dat, dar refuzând un „angajament”); Paul Islăzeanu – soțul Lianei; Lapovici, doctor, personaj episodic; Luca Tăuteanu – polemist redubatil, de care Liana e îndrăgostită, dar fără șansă; Tăchel Vlaga Suluk (pe care Tăuteanu îl caracterizează plastic și... onomastic: „Tăchel, diminutivul dela diminutivul Petrăchel, copilărească alintare, la care ține mult, de sigur ca să sublinizeze mai bine mătăhăloasa lui persoană; Vlaga, probabil pentru că Dumnezeu a voit să umilească acest mare neam din care scoboară Tăchel; iar Suluk îi zicem noi pentru ilustrarea prostiei, vanității și lașei lui brutalități. Ceiace însă este minunat este că lui Tăchel nu-i displace, fiindcă Suluk a fost rege. De sigur că și-ar schimba frumoasa lui genealogie românească pe titlul de prinț ca fiu al acelui sclav negru ajuns rege”).

Apoi „triumviratul” reprezentat de „senatorul Neculai Smântânescu, deputatul Romul Pungescu și Bebe Bibanidis, șeful de cabinet dela ministerul coloniilor.”; Bibanidis, așa cum sugerează și numele, e îngâmfat și un mistificator, aberează pe tema nu știu cărei colonii a României... Romul Pungescu (nume descins din teatrul lui Alecsandri) e ironizat ca întruchipând în mod fals, pe bază de nume, spiritul național: când acesta îl acuză pe Movilaschi de germanofilie (aducând ca argument aberant numele „Movilaschi”: „Domnule, până acum n'am avut onoarea să te cunosc (...). Stimez casa în care te-am cunoscut, dar nu mă tem să-ți spun în față că ești un germanofil! De altfel te arată îndestul numele...”), Tăuteanu îl ia peste picior făcând aluzie la numele lui atât de „românesc”: „– Foarte bine, d-le Pungescu! Bravo, d-le Pungescu! Să bem un pahar în cinstea celui mai autentic reprezentant al originei noastre latine, deputatul Romulus Pungescu. Să trăiești nene Romulus! Și zicând acestea, Tăuteanu își ciocni paharul de al lui Pungescu, care simți dureros și ironia eroului dela Jiu și aroganta tăcere a lui Movilaschi, dar nu găsi nimic de replicat.”

Uneori renumele/porecla substituie cu totul numele – un tânăr colonel e numit „Charming-prince”; el este un „personaj care aproape își pierduse adevăratul nume. Măgulitoarea poreclă i-o dăduse cucoanele din lumea mare; însă datorită ciocoismului și acelui fel de snobism care se gudură, porecla a fost adoptată de politiciani, de burghezi și chiar de ziare.”

Alteori se consideră necesar ca numele „real” să fie înlocuit de unul fals, de altă origine, pentru salvarea vieții; locotenentului Ștefan Danu, condamnat pe nedrept pentru furtul unor bijuterii, Marga îi face rost de ukazul prin care ar fi eliberat și numit maior în armata rusă și îi spune: „Iată și actul tău de naștere. Tu nici nu știai că ești basarabean, copil din flori, dar din părinți nobili, deci ai drepturi de dvorian. Ești maiorul de cavalerie Stepan Danovici!”; dar înțelegând că tocmai Marga a furat aceste bijuterii, pentru a i le oferi lui Priapkin, Danu se sinucide dându-se cu capul de zăbrelele de fier ale închisorii.

Puține nume sună firesc (Anicuța și Ileanca – personaje episodice din Ispășești, Marga și Sisi – surorile Lianei), atât personajele, cât și felul în care sunt desemnate contribuie la impresia de carnavalesc, de buf, de simili-satiricon care anticipează, și caracterologic și onomastic, satiriconul călinescian din *Bietul Ioanide*. Astfel, Ralu Brodnicu e femeia care, fără a fi o vicioasă, câștigă un pariu cu d-na Pasifeano, „îmbrăcându-se nud", adică făcând exhibiționism. Mihai Movilaschi e un radiolog a cărui soră, Mărioara, e „zisă și Marișenka". Iat-o și pe „veșnic tânăra principesă Vera Koryatovici-Mușatin" (purtând o combinație urmuziană de nume, ca și „Principesa Marga Cariovescu-Miked" – sora Lianei și a lui Sisi), despre care ni se spune: „energică, generoasă, inimoasă, prietenă sigură, amantă pătimașă, vestită prin aventurile ei, dar și prin caracterul ei cinstit, neînduplecată pentru ipocriți și pentru snobi. La Sărcani era ascultată orbește; i se spunea «Doamna și Stăpâna noastră» sau prescurtat: Stăpâna. Nu se sfătuia decât cu Luca Tăuteanu și câte o dată cu Marga Miked; împreună formaseră «tribunalul asiatic», care hotăra în chip suveran și despotic în această complexă cetate spitalicească în care se ciocneau toate sentimentele și toate pasiunile." Iată-l pe contele Vodry comentând o altă „struțo-cămilă" onomastică: „O bunică romanțioasă a nenorocit pe Dinga cu acest nume; însă din fericire mama lui, femee cu bun simț, i-a mai adăugat și pe acela al tatălui său, Lupu, care se potrivește atât de bine cu vechiul lui nume românesc Dinga... Lupu Dinga... Ce frumos sună!"

Sonoritățile devin și mai nefirești: niște infirmiere se numesc Buski, Gema și Zana; e pomenită „perfida Oana Satrap", dar și o anume „Naia Calypigeanu". Aceasta din urmă are parte de un crochiu răutăcios: „Înaintea lor se legăna un trup frumos și bine pus în valoare de o rochie savantă.

– O admiri? Este Naia Calypigeanu. Ce fatalitate urmărește pe fata asta. Ori ce nou venit aici, îi vede întâi spatele. Este drept că de față îi mai puțin bine. Dar ce succes! Are și mult haz."

Undeva mai departe numele își pierde litera „exotică" *y*, dar personajul e descris la fel de usturător: „Terpsichora balului a fost proclamată d-ra Naia Calipigeanu, pentru arta desăvârșită cu care a executat câteva dansuri lascive și mai ales unele din acelea cari nu sunt decât artistică stilizare coreografică a voluptății și a spazmului sexual."

Un sergent cu vederi de stânga care se numește „Ionescu" își atașează, din cauza obiceiului de a înjura, apelativul „Grijanie": „socialistul care ne ține discursuri umanitare și care își potolește durerea când îi schimbăm pansamentele, înjurându-ne de grijanie și de multe altele mai puțin abstracte." O anume Buschi (totuna cu Buski – grafia fluctuează, la fel ca în cazul Calipigeanu / Calypigeanu) Halomir va fi violată de Ionescu-Grijanie, ca pedeapsă pentru provocarea erotică a infirmierei...

Procurorul se numeşte Popândău – el e cel care investighează cazul dispariţiei odoarelor familiei Coţofanu şi, lipsit de coloană vertebrală, parvenit prin excelenţă, chiar are o doză de ridicol, drept care numele apare ca potrivit. Căpitanul care e şi profesor de liceu şi arheolog, apariţie episodică, e „Dureac". Marga Craiovescu-Miked, la sărbătorile orgiastice de la castel, se luptă, eroic şi erotic, cu Zica Lezbianu (porecla nu mai trebuie comentată, mai ales că avem şi dovada confirmării ei, atunci când Marga o sărută, pentru a câştiga avantaj, prin surpriză, iar îmbrăţişarea lor arată că, deşi e vorba de o răfuială, între ele există şi atracţie...). Mai apar şi: sergentul Năvală (pomenit de Marga ca exemplu de bărbat care a dezertat de dragul ei şi căruia i se dă la ieşirea din spital); un anume, episodic, Jica Volbură; Gheorghe Pavelian (purtătorul secret al unei părţi a tigvei lui Decebal, caracterizat scurt drept „Înalt, grosolan, ţărănoi"); aghiotantul său, Helvetescu Aurel („trecătorul amant al lui Sisi, căpitanul care regretând că succesul i-a fost efemer, s'a răsbunat scornind că el a părăsit-o fiindcă ar fi fost o frigidă..."). Alt personaj pitoresc, cu nume semantizat, e Priapkin (cu sens iarăşi evident): „Nu mult după ce primele zile ale răsboiului o văduvise, d-na Craiovescu-Miked se lăsă impresionată de un kneaz caucazian, o bestie superbă, Sergiu Priapkin, care se aşeză în Sărcani ca la el acasă. Nu-l iubea, dar era captivată de frumuseţea şi măreţia lui de fiară sălbatică. Un om care asasina în munţii lui cum alţii dau o palmă. Bea un butoi, apoi juca în picioare pe spinarea unui cal în fugă jonglând cu pumnale." Între aceste nume atât de ieşite din comun, „Toroipanu", purtat de colonelul cinstit, care face totul pentru a-l salva pe Danu, compromiţându-şi cariera şi viaţa, sună cât se poate de banal. La fel şi „Ion Buluc" (în ciuda semantismului), un fel de Stan Păţitul, căci e singurul arestat pentru a fi dat foc castelului, tocmai fiindcă în vreme ce toţi sătenii declară că ei au pus focul, el îşi motivează faptele altfel, făcând pe deşteptul – şi anume declarând c-ar fi văzut nu ştiu ce scenă de perversiune a unor nobili de la castel...

Apar şi nume înrudite, care sporesc confuzia şi senzaţia de bâlci: Movilă, Movilescu, Movilaschi: „Tăuteanu nu cruţa pe nimeni, nici chiar pe bunul său văr, ca frate, pentru care şi-ar fi dat şi viaţa, pe Movilaschi. Acesta discuta aprins cu Movilescu cazul unui bolnav:

– Tot n'aţi isprăvit? Aiştia se sfădesc de vreo două-trei generaţii, care din ei este Movilă din legitimi şi care din bastarzi. Doctorul zice că prin evoluţia firească a limbei s'a adăogat terminaţia escu la numele primitiv. Celalt pretinde că această formă i-a fost impusă bunicului său, fiu nelegitim, de către fraţii săi legitimi; iar că ski al său nu-i decât polonizarea numelui în secolul al XVIII-lea cât timp familia a trăit în Polonia."

După cum se vede, suntem situaţi în plină polemică legată de origini, respectiv de numele de familie. Bineînţeles că în centru se află nevoia de legitimare

a „neamului Coţofan”, nume al cărui ridicol aruncă orice pretenţie în ridicol; şi totuşi, bătrânul Matei Gânjaru (alt nume expresiv, care aminteşte de pildă de „Gânju” din *Răscoala* lui Rebreanu), intendent ereditar al familiei, al cărui „stil feodal şi mistic” e apreciat de doctorul Vodry, prezintă cu morgă pretenţiile de nobleţe ale stăpânilor săi: „În asta [lădiţele cu cenuşa şi bijuterii ale familiei Coţofanu], urmă Matei Gânjaru cu glas mare, întinzând mâna spre una din cutii, este cenuşa lui Radu Coţofanu, marele-hatman al Moldovei mort la 1551; tot aici este şi jupâneasa Măriei Sale, fiica lui Petru Rareş; precum şi trei coconi ai lor, ucişi apărându-şi sora de un mârzac ce o robise cu prilejul unui iureş tătăresc. Domniţa a fost îngropată cu coroana ei de nestimate, boerul şi coconii cu inelele şi hamdjerile lor – toate aceste scule sunt aici, neclintite. În cestălalt sicriu sunt doi mari-vornici, tatăl şi fiul, împreună cu două copile nevrâstnice. Tot aici este şi Miron Coţofanu, marele-paharnic ucis mişeleşte împreună cu soţia lui, domniţă Movileasă, de către ticălosul Duca-Vodă. Mai este aici cenuşa multor Coţofani din veacul al optsprezecelea.”

Descrierea stemei Coţofenilor sună şi ea suficient de derizoriu: „Scutul de aur cu o coţofană de purpură, susţinut de lei, timbrat ducal.” Aceeaşi exagerare a originii o regăsim şi în paragraful următor: „Coţofenii sunt Craioveşti şi Mikezi, deci Basarabi, deci kneji ab antiquo, adică prinţi daci, prin urmare scoborâtori din Decebal! Iar d-ta eşti bărbatul ultimei strănepoate a marelui rege! Eşti strănepotul lui Decebal!” Paul Islăzeanu, cel căruia i se adresează exaltata declaraţie de mai sus, ia în serios astfel de aberaţii genealogice, acoperindu-se de ridicol: „Oricum, Paul era sigur că va avea cui zice, arătându-i patetic sicriile: Fiul meu, fii demn de aceste moaşte şi de numele ce porţi, Islăzeano-Coţofanu! Ca Islăzeanu întruchipezi România libertară dela patruzeci şi opt şi dela şaptezeci şi şapte; iar ca Coţofanu, toată gloria neamului românesc şi a cnejilor Daco-Romani!” De observat că efectul antifrastic se naşte şi din hiperbolizarea numelui „Coţofanu”.

Trivialitatea vieţii Coţofenilor întăreşte impresia de mistificare a originii „nobile”, aşa cum reiese şi din intervenţia personajului Luca Tăuteanu (care exprimă şi ideea caracterului cvasi-universal al „neamului Coţofănesc”): „Luca Tăuteanu făcu un pas comic, teatral şi arătând-o cu gest dramatic, declamă, ascultat cu atenţie de grupul întreg, amuzat de verva lui: (...) Nu eşti Doamnă, dragă verişoară. Eşti întocmai cum spune această străveche cimilitură despre coţofană! Că tu, până ce nu vei spune ori nu vei face o ţigănie, nu te laşi! Aşa-i blestemul originei voastre. Aşa sunteţi voi, aşa a fost tot neamul Coţofan. Curaj, generozitate, mândrie, mare vitalitate şi energie, prestigiu suveran, dar în toate, în toate, o nuanţă de vulgaritate. În cei mai nobili şi măreţi boieri din această familie, în orice ocazie a apărut, fără greş, ceva din firea coţofanei! Dar aşa cum sunteţi, eu văd în voi, în neamul Coţofănesc, simbolul lumii de astăzi,

adică al prefacerii morale spre sinceritate viguroasă şi realism brutal. Tot neamul românesc, ba chiar tot neamul omenesc, devine coţofănesc! Evoluţia fiind însă autentică, să o primim şi să o sprijinim! Deocamdată să ne dăm seama de realitatea ei, după cum şi tu Liano să-ţi dai sema că eşti o coţofană... Uitaţi-vă la ea, mai ales cum este îmbrăcată în negru cu alb, curat coţofană! Legenda obârşiei voastre nu poate fi de cât adevărată."

Acelaşi personaj-rezoneur explică şi originea umilă a numelui: „La Curtea lui Vlaicu-Vodă era o chelăriţă, fată frumoasă, energică, îndrăsneaţă, deşteaptă, cam hoaţă şi care fără pic de ruşine aţinea calea, prin sălile palatului, tuturor oaspeţilor tineri şi frumoşi. D-na Clara, prinţesă apuseană, distinsă şi cu educaţie aleasă, era jignită de vulgaritatea chelăriţei; ar fi dat-o bucuros afară, dar ştia că e fructul unui accident de vânătoare al Domnului cu fetişcana unui pădurar. O poreclise coţofana. Găsise Doamna Clara că fata are multă asemănare cu această pasăre ţigănească. Mai era pe la Curte şi un bastard al Banilor Mikezi, frumos şi prostănac, căpitanul Vlăduţu. I-au însurat; părinţii le-au dat moşii. Vlăduţu a ajuns boer mare şi puternic; dar, într'ascuns, toată lumea râdea de el, că-l ducea nevasta de nas şi că fără meşteşugurile şi îndrăsnelile ei, nu s'ar mai fi ridicat Vlăduţu din căpitănia lui. Degeaba iscălea el Vlad ot Craiova, ori Craiovescu, toată ţara îl cunoştea sub numele de Vlăduţu al Coţofanii şi a rămas Coţofanu. Cum a ajuns acest neam la noi în Moldova? Şi asta este o poveste frumoasă. Dar de ceiace mă minunez eu, este că cu toată îndelungata altoire moldovenească, urmaşii Coţofanii şi ai lui Vlăduţu, tot nu s'au curăţit încă de ţigănia lor valahă... Uitaţi-vă la ea!"

Urmează un portret acid al Lianei, realizat în concordanţă cu imaginea păsării al cărei nume îl poartă familia: „Priviţi-o, dar priviţi-o şi cu ochii minţii: părul acesta strălucitor ca pana corbului, sau mai bine ca penele cele negre ale coţofanei, parcă greu de emanaţiunea magnetică a păcatelor ei; apoi conştiinţa-i tenebroasă şi sufletu-i nepătruns, fac din Liana un simbol al întunerecului. «Nu-i ţigancă!» Nu-i, dar numai pentru că ochii îi sunt albaştri. O, ce albastru! Seninul nopţii... «E albă!» Albă; da, albă! Dar acest alb nereal, metalic, mat, rece, ca albul unor şerpi veninoşi din Iava... Oare fineţa diafană a acestei pieli albe nu vă aminteşte de vampirii din poveşti? «Şi nu-i doamnă!» Cum are să fie Domniţă? Uitaţi-vă cum îşi târăşte aceste dantele albe ca o coţofană coada! Şi cum mă priveşte de neruşinat, cu ochii ei larg deschişi a spaimă şi totuşi fără nici un fel de teamă, sigură de ea! Căutătură parcă naivă, dar cu pupila dilatată lasciv; se ţine modest, în vreme ce-şi înfige liniştit ghiarele în mâna noului venit... Sir Cedric, trageţi mâna că te înveninează! Nu. Nu-i Doamnă. Nu-i cucoană! Eşti coţofană sadea, Liano!"

Pretenţiile nobiliare sunt ironizate şi în ce-l priveşte pe Paul Islăzeanu, de către senatorul Pavelian, într-un discurs extrem de expresiv în care este subliniat

parvenitismul strămoşului şi se face şi puţină „arheologie" a numelui „Islăzeanu": „Am zis şi repet: ţi se cuvenea ca un drept. Mai întâi, d-ta eşti ceia ce noi, aşa zis oculta liberală, numim: ciolan sfânt. Eşti născut liberal, fiu de liberal, nepot de paşoptist! Asta este titlu de nobleţă, domnul meu! Şi boeria, celui care o are, nimeni nu i-o poate lua. Baronia d-tale, fleac! D-ta eşti şi rămâi Islăzeanu, nepotul popei Căciulă! Nu este oare bunicul d-tale acel preot care nu ştia să citească şi totuşi a citit liturghia la Islaz când paşoptiştii au dat ţării acea măreaţă constituţie? (...) Cu ce sacru avânt s'a năpustit Nea Ghiţă Căciulă de la Islaz, când la izbucnirea războiului independenţei, şeful i-a spus: îmbogăţeşte-te băete!"

În acest context extrem de plastic, până şi numele străine sună... străin, adică nefiresc: Sir Cedric Molvir (numele unui ofiţer englez), Contele Alfred Vodry (medic francez, şeful spitalului de război înfiinţat la Sărcani, domeniu (cu castel) al Coţofanilor); de altfel cei doi sunt numiţi „Castor şi Polux", căci sunt foarte buni şi nedespărţiţi prieteni. „Stonex" e numele de asemenea bizar al altui englez.

Observaţia generală: multe nume expresive şi multe nume cu semantism; deci onomastica acestui roman e tributară tradiţiei teatrului comic, aceea care presupune caracterizarea directă prin nume, ceea ce întăreşte impresia de farsă, de grotesc şi, în mod cert, de non-realism.

Victor Eftimiu
DRAGOMIRNA (1930)

Poligraf şi prolific (aproximativ 140 de volume, de la poezie la proză, teatru, memorii, cronici etc.), Victor Eftimiu este, de obicei, văzut ca autorul feeriei *Înşir-te, mărgărite*, respectiv ca un dramaturg reprezentativ al epocii interbelice (debutând însă înaintea primului război mondial). Şi cunoscut ca autorul a peste o mie de sonete. Romancierul nu străluceşte, deşi are calităţile lui de povestitor cu articulări dramatice. Un eşantion din romanele sale ne arată că şi el, ca mulţi alţi prozatori, în afară de faptul că încearcă să recurgă la nume cât mai adecvate mediului evocat şi genului practicat, rămâne atent şi la alte valenţe ale onomasticii, de obicei prin „delegaţia" personajelor însele.

Cu *Dragomirna* suntem plasaţi în epoca interbelică, iar ca subiect într-un roman popular[124], aşa cum preciza, între alţii, şi Pompiliu Constantinescu: „mentalitatea sa literară are o formaţie atît de definitivă încît repede am fost

[124] „Dintre romane e citabil *Dragomirna*, scriere senzaţionalistă în genul Al. Dumas, cu mijloace realiste." - George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, ediţie de Alexandru Piru, Ed. Minerva, Bucureşti, 1985, p. 719.

asediaţi de procedee de roman popular terifiant, cu eroi perfect nobili, cavaleri şi iluzionişti, cu antagoniştii lor, tipuri infernale, arivişti odioşi, complotişti”[125]. Primul nume de oarecare interes îl reprezintă de fapt un supranume, căpătat de frenetica „Messalină” Anişoara Bidiviu: „Madame Acajou”. Fiică de paracliser, ajunsă „principesa Dragomir” prin căsătoria cu Dinu, fiul boierului de viţă domnească Iancu Dragomir, Anişoara îşi expune la tot pasul originea de mahala şi, ca atare, îşi merită porecla ironică, semn care nu face decât să „consfinţească” superficialitatea condiţiei sale de parvenită: „O apariţie tinerească, deşi multe nopţi nedormite, călătorii pasionate, ani misterioşi, trecuseră peste dînsa şi-i încărunţiseră la tîmple părul acuma tuns şi vopsit în culoarea mahonului. Era cea mai reuşită coafură în acest gen, în societatea bucureşteană, o purta de cîţiva ani. Fata paraclisierului de la Precupeţii-Vechi, devenită mai tîrziu soţia unui boier autentic, nu putea fi numită, la infinit, prinţesa Dragomir. Şi-atunci doamnele din elită o botezară *Madame* Acajou, nume care n-o umilea nici pe dînsa, nici pe dînsele. Ei, în special, i se părea că poartă un nume aristocratic, înrudit oarecum cu al familiei d'Anjou.”

De remarcat că supranumele, prin semantism (Madame) şi prin sonoritate (Acajou – care „rimează” cu Anjou), are efect de înnobilare – cel puţin în raport cu numele de fată al personajului, cu un semantism care indică originea umilă: Bidiviu.

Tot ca o mărturie mentalitară stă faptul că boierul de viţă Iancu Dragomir îşi gândeşte viitorul şi în termeni onomastici, în sensul că ştie deja că prezumtivul său nepot se va numi „Ion”, ceea ce sugerează o optică tradiţionalistă, în conformitate cu condiţia personajului: „El tot mai aştepta de la Anişoara odrasla bărbătească ce se va numi Ion şi care va prelungi lanţul vechi al neamului ilustru.” Că nu e vorba de o întâmplare, o dovedeşte şi numele de botez al nepoatei, „Smaranda”, despre care la un moment dat se notează: „I-o trimiseră, în două – trei rînduri, la Bucureşti. Anişoara o scoase în cea mai bună lume, dar Smaranda, cu numele ei ţărănesc, cu amestecul ei de timiditate şi sălbăticie, cu părul ei netăiat şi cu mîinile ei puternice, nu făcu o impresie strălucită.”

Ceva mai încolo aflăm originea numelui, respectiv înţelegem încă o dată regimul mentalitar tradiţionalist al familiei: „Ochii Smarandei celei de demult erau verzi şi luminoşi. De-aceea au şi botezat-o aşa: avea privir de culoarea smarandului.” Nepoata preia acest tip de perspectivă, denotând bun-simţ, subliniind-o la un moment dat chiar sub aspect onomastic; astfel, atunci când mama sa, cu snobismul caracteristic parvenitismului social, o numeşte, „familiar”, Ninetta (de fapt prin vocativul „Ninetto”, ceea ce accentuează impresia de mahalagism), fata o corijează imediat: „Mamă, te rog, nu-mi spune Ninetto...”.

[125] Pompiliu Constaninescu, „Victor Eftimiu – *Dragomirna*”, în „Vremea” nr. 142, anul III, 2 noiembrie 1930, p. 5, apud Constantin Mohanu, „Postfaţă” la Victor Eftimiu, *Romane*, C. R., Bucureşti, 1989, p. 622.

Câteva rânduri mai jos, naratorul precizează, în contextul propunerii de către Anişoara a căsătoriei fiicei sale cu administratorul: „Domniţa dispreţuia în clipa aceea pînă şi numele vechilului.” Dar insistenţele mamei o pun, pentru un timp, pe gânduri pe domniţă, iar deliberarea interioară, relatată în ceea ce se numeşte „stil indirect liber”, pune în lumină raporturile dintre nume şi condiţie socială: „Bidiviu! În definitiv, Smaranda Dragomir se trăgea şi din familia Bidiviu. Pe cellalt bunic al ei, Bidiviu îl chemase. Şi numele acesta răsuna sonor, insistent, voind, parcă, să răscumpere toată umbra-n care se ţinuse pînă-acum Bidiviu. Strada Precupeţii-Vehci, la Bucureşti sau Biserica Precupeţii-Vechi sau aşa ceva. Paracliserul Bidiviu. Parcă e mai bine să te cheme Georgescu decît Bidiviu.” După care urmează un pasaj de perspectivă antropologică: „Unele triburi de la Polul Nord, mai subtile decît restul muritorilor, împart fiinţa omenească în trei. Unanimitatea popoarelor a consacrat trupul şi sufletul. Eschimoşii proclamă trupul, sufletul şi numele. Cînd trupul intră în pămînt iar sufletul se-nalţă-n slavă, numele cade alături de mormînt şi veghează pînă vine altcineva să-l ridice. Numele. O treime din făptura noastră. Colectivitatea individului. Ceea ce privim şi transmitem generaţiilor. Fiinţa sonoră, vie, căci trupul se face praf iar sufletul nu ştim dacă a fost, măcar, o dîră de fum, necum dacă va fi ceva-n eternitate.” Şi din nou consideraţii legate de obârşia nobilă a Smarandei, respectiv de numele de familie: „Ca şi bunicul ei Ion, Smaranda era mîndră de numele Dragomir. Răsuna plin, ca în cronici, de foarte departe, Bidiviu mai puţin. Măritîndu-se, Nina stingea numele Dragomir. Ar fi chemat-o poate Mavrocordat, poate Georgescu, poate Mînzatu. Dar n-o mai chema Smaranda Dragomir. Cînd va muri, ce nume va cădea lîngă mormîntul ei...? Numele tatălui, numele soţului ei sau, poate, Bidiviu, pur şi simplu?” Şi se adaugă: „Toate gîndurile acestea micşorară distanţa dintre dînsa şi administrator; repulsia fizică, însă, creştea.”

Prin urmare, obsesia numelui trădează obsesia păstrării tradiţiei, respectiv a originii boiereşti, înalte, a fetei. Prestigiul numelui rămâne una din mizele viitoarei căsătorii, iar acest renume este nu o dată subliniat, aşa cum se întâmplă de pildă atunci când tânărului Alexandru Milea, copleşit de prezenţa maiestuos-gingaşă a fetei, i se devoalează gândurile în aceeaşi manieră a stilului indirect liber: „Un amestec de voinţă şi de tînjeală dădeau un farmec ciudat acelei făpturi, înfrumuseţată de prestigiul numelui, al averei şi-al neobişnuitului decor: o temniţă bogată, în vîrful unui turn străvechi.”

Ca o observaţie generală, desemnarea personajelor se face de regulă prin hipocoristice sau nume familiare. Astfel, administratorul Constantin Georgescu e pomenit de obicei drept „Costea” (dar nu este atât corespondentul lui „Chir Costea Chiorul” din *Ciocoii vechi şi noi*, ci al lui Dinu Păturică, „Dinu” fiind în romanul lui Eftimiu un personaj episodic şi fundamental pozitiv), iar

Smaranda, nepoata lui Iancu şi fiica Anişoarei, „pe care colegele de pensionat o numiseră Nina”, este pomenită în consecinţă (de observat că „Nina” are un aer mai rafinat decât „Smaranda”); de asemenea, „Dinu” în loc de „Constantin” sau „Iancu” în loc de „Ion”.

Gala Galaction
Roxana (1930)

Fără a fi extrem de semnificative sub aspectul onomasticii, romanele lui Gala Galaction nu sunt nici lipsite cu desăvârşire de rezonanţa câtorva nume interesante sau de aportul unor semnificaţii ale unora dintre ele.

De pildă, protagonistul şi naratorul romanului *Roxana* poartă numele de Abel Pavel şi este preot şi doctor în teologie, nume cu rezonanţă biblică evidentă şi deloc întâmplătoare dată fiind ocupaţia şi pregătirea personajului cu pricina. Când tulburarea „profană” provocată de frumoasa Roxana este înregistrată de cucernicul şi perseverentul Abel, acesta face aluzie şi la valoarea sacră a numelui său: „Dar lumina mea solară se stingea în amurgul răcoros şi parfumat dimprejurul Roxanei. Energia lozincilor mele se destrăma în timiditate. Mă dovedeam, din nou, deznodat, bântuit de vedenii tulburătoare, incorect cu numele meu, cu chemarea mea duhovnicească şi cu toată atitudinea mea de până acum.”

Dincolo de argumentele de substanţă, acelaşi personaj se bazează şi pe argumente onomastice atunci când bancherul evreu Simon întreabă dacă poate fi de ajutor la ridicarea catedralei mult visate de către Abel: „Tot din Babilonia pornise şi Abraham, şi anume din oraşul Ur. Poate că unul din aceşti magi era strănepotul lui Abraham, după cum e foarte sigur că eşti d-ta. În fine, primul apostol al Domnului nu se numea Simon?”

Fiica bancherului, Debora, capătă din partea lui Abel un compliment legat de originea sa semită, respectiv de numele său: „D-ră Simon, numele dv. de Debora îmi recheamă atâta familiară poezie biblică, încât v-aş lua drept o veche cunoştinţă a mea dacă nu m-ar stingheri această rochie modernă...”.

Celelalte nume, fără a fi spectaculoase, excentrice sau fără a avea vreun substrat semantic, au, totuşi, sonorităţi expresive sau indică originea purtătorului: Roxana Ceaur, Atanasie Ceaur, Frau Helen Hempel, Ilie Trandafirescu. Restul personajelor rămâne anonim, fiind desemnate doar prin funcţia sau calitatea lor: primarul, diplomatul, directorul de ziar, soţia directorului de ziar, mitropolitul primat.

Gib I. Mihăescu
Brațul Andromedei (1930)

Primul roman al lui Gib Mihăescu nu strălucește și pare mai degrabă una din nuvelele sale expandată până la nivelul cantitativ al unui mic roman. Regimul onomastic are, însă, aspecte demne de interes. Pe de o parte, e vorba despre prezența unor nume care evident vor să particularizeze personajul-purtător, să-l facă pregnant, sau măcar să facă memorabil textul prozei: servitoarea unguroaică se numește Esti, profesorul ajuns deputat, impozant și grandoman, se numește Vucol Cornoiu, iar soția sa Zina Cornoiu; „Nae Inelescu" se dovedește și el un nume ce se reține, fiind purtat de un personaj vorbăreț, alunecos, parșiv (poate „Inelescu", prin rezonanță cu „inel", vrea să dea sugestia acestei parșivenii, deși e cam speculativă ideea). Aparte (ba chiar muzical-aliterativ) sună și „Tina Nedan" (familiar, „Tincuța", așa cum de către prietene Zina e numită Zincuța), fosta colegă de pension a Zinei, fostă domnișoară Tina Mavromati; soțul, prof de latină și greacă, Grigore Nedan, divorțează de ea pentru că a prins-o cu studentul său, Gicu Nenoveanu – și acest „Nenoveanu" sună neobișnuit. De remarcat ocurența consoanei „n" în multe dintre aceste nume – fără un sens limpede, poate fi doar o obsesie sonoră a autorului. Alte nume pitorești: Tintorescu (avocat), Take Răsucitu (șeful agenților electorali ai partidului de opoziție), Agepsina Păunescu (domnișoara din tren, personaj episodic la care atentează fără succes Inelescu).

Pe de altă parte, nume banale: în primul rând, cel al profesorul de matematici și de științe Andrei Lazăr, care, între altele, cumpără o lunetă foarte scumpă (și prin acest gest, dar și prin profesiunea înrudită și respectiv prin naivitatea, exaltarea și inadecvarea sa la realitate aduce cu profesorul Miroiu, din *Steaua fără nume*); banalitatea onomastică nu e decât corelativul „exterior" al banalității care i se atribuie personajului de către mediul de profesori și politicieni în care se mișcă, stingher și ridicol, personajul; apoi al avocatului Necșulea, al vicepreședintelui partidului de opoziție, Porumbacu, al mecanicului din copilăria lui Andrei Lazăr (care-i inoculează obsesia acelui perpetuum mobile), Carol, al prostituatei, Finița, ori al servitoarei de la biroul de deputat al lui Cornoiu, Matilda.

Nici Sultana Șoimu, prima soție a lui Cornoiu, nu poartă un nume ieșit din comun, dar de acest personaj, precum și de acela al Zinei, se leagă un alt aspect, mai savuros și cu funcție de caracterizare: Sultana Șoimu, prima soție a lui Cornoiu, e numită de acesta „Iosefina", cu numele primei soții a lui Napoleon – pentru că, grandoman, deputatul se crede Napoleon; când devine deputat, o părăsește, în favoarea Zinei: „ea nu rămânea decât Iosefina și trebuia să se retragă; viitorului ministru îi trebuia acum Maria Luisa..." Iar „Maria Luiza" nu întârzie, fiind întruchipată de Zina, cea de-a doua soție, căreia îi spune,

evident pe numele celei de-a doua soţii a lui Napoleon: „Îi spune mai ales Maria Luiza; ea-i ripostase că, pe cât îşi amintea sau avea impresia, Maria Luiza a fost brună. Cornoiu mărturisise că nici nu luase seama la păr şi chiar că-şi va da toată silinţa să se ferească de a mai afla cum îi va fi fost părul celei de-a doua soţii a lui Napoleon; însă în tabloul pe care l-a văzut el cândva, lucrat de numai ştie care maestru, silueta împărătesei, trăsăturile, graţia, erau atât de identice cu ale Zinei, încât tocmai asta îl determinase s-o ia." Fragmentul rămâne edificator şi pentru că arată cât de exterior şi de ridicol este motivul alegerii celei de-a doua soţii: şi anume faptul că personajul din tablou semăna cu femeia din realitate.

O ultimă observaţie, care are legătură şi cu titlul: în exaltarea aşteptării Zinei, respectiv al actului amoros cu trupeşa, impunătoarea soţie a lui Cornoiu, Andrei Lazăr ajunge la comparaţii mitologice exagerate şi îşi exprimă inclusiv admiraţia pentru numele „Andromeda", calificat în aceeaşi notă ieşită din comun: „În noaptea aceea de vineri, o zeiţă, zeiţa Urania, va descinde într-o casă de muritor! O constelaţie se va desface şi se va reîntrupa în mitologicul personaj din care a zburat. Cassiopea sau, poate, Andromeda, cea cu nume înfiorător de plăcut!" Pasajul arată limpede, tocmai prin reperele culturale incluse, postura ridicolă şi desprinsă de realitate a personajului, dar şi regimul obsesional al propriei mentalităţi.

Cezar Petrescu
CALEA VICTORIEI (1930)

Debut al frescei societăţii româneşti şi prim volum al ciclului „Capitala care ucide", *Calea Victoriei*[126] aduce în prim-plan o familie dezrădăcinată şi alte câteva personaje marcate de aceeaşi dorinţă de reuşită în „marele oraş" şi care, bineînţeles, se vor rata. Onomastica e destul de diversă şi colorată, aşa cum îi şade bine unei incursiuni balzaciene în mediile Bucureştiului interbelic: Ion Ozun e numele unui aspirant la gloria literară, devenit în cele din urmă un conformist gazetar; Mirel Alcaz se numeşte un „jurnalist cu multe cunoştinţe", uns cu toate alifiile şi ajuns director politic al nou-înfiinţatei gazete „Voinţa"; Bică Tomescu e fostul camarad de liceu al lui Ion Ozun, actor profitor, egoist şi uniformizat pe calapodul mondenităţii bucureştene: „Vulgar şi cu mutră de secătură, dar frumos! În trei ani de când nu se văzuseră, capitala îl transformase după un tip standardizat, spilcuit şi cu haine după ultima tăietură, cum apăreau pe Calea Victoriei şi pe bulevarde, la oră fixă, vreo câteva

[126] „Tema e şi în *Calea Victoriei* (1930) cea din *Întunecare*: prăbuşirea iluziilor şi prefacerea idealiştilor în conformişti cu voie sau fără voie." - Al. Piru, în *Studiu introductiv* la Cezar Petrescu, *Opere*, Minerva, 1985, vol. I, p. XVI.

sute de exemplare identice."; Teofil Steriu – romancier de reputație națională și președinte al Academiei; Gică Elefterescu, ipocrit ministru al justiției; Constantin Lipan – inflexibil slujitor al justiției; Sonia Viișoreanu, „absolventă a Conservatorului de artă dramatică", supraponderala cu inimă bună venită de asemenea din provincie pentru a se realiza în capitală; Ignațiu Zalomit, general episodic; doctorul Ionescu-Strehaia; Evghenie Condoritios, directorul casei „Condoritios et Macridian" din Salonic; Stănică Țifescu, elector de Vlașca; chir Panaioti, proprietarul „bursucăriei", adică al întunecatelor, la propriu, camere de închiriat, caracterizat ca fiind „mai zgârcit ca Hagi-Tudose, ca părintele Eugeniei Grandet și ca avarul lui Molière laolaltă" ș. a. m. d.

De remarcat rămâne fenomenul snobismului, atât de specific unei capitale cosmopolite, fascinate de mondenitate și de Occidentul filmelor și al mașinilor moderne, fenomen reflectat de prefacerea „urbană", prețioasă în fond (trădând fenomenul „formelor fără fond"), a numelor proprii. Chiar în primul capitol al cărții, Costea, „rebelul tribului Lipan", cum îl numește sora sa, mezina Sabina, comentează răutăcios „provincialismul" comportamentului patern, remarcând în același timp snobismul manifestat onomastic: „Era gata să ducă mâna la buzunar și să scoată cartea de vizită. Știi tu, cartea de vizită nou-nouță, tipărită după gustul scumpei mămucuțe și afectatei noastre surioare, Annie, recte Anuța sau Anica: *Const. Lippan, consilier al curții de apel din București*. Const. prescurtat fiindcă li se pare mai puțin banal decât un simplu Constantin sau Costică. Și Lippan cu doi p, fiindcă se cred așa, dintr-odată, înnobilați... Pe bunicul nostru îl chema Costache Lipan; dascălul de strană Costache Lipan din Cârligi. Și nu văd în asta nici o rușine." Precizarea naratorului vine să întărească această ipocrizie de ordin antroponimic: „Pentru Ana, domnișoara Annie, care de un an terminase pensionul și tânjinse în mocneala orașului de provincie, capitala însemna decorul în sfârșit vrednic de făptura ei înaltă, rece, aristocratică și țâfnoasă." (prețiozitatea aceasta e subliniată frecvent de narator, prin repetiții precum „domnișoara Ana Lipan (Annie Lippan, cu doi *n* și cu doi *p*)"). Chiar numele fratelui superficial, obsedat de mașini, „Nellu", indică același fenomen; la fel și „Fredy" – utilizare familiară de către Mirel Alcaz a lui „Alfred" (Alfred Goldamm, bancher evreu); de asemenea „Nicki", aparținând fiului lui Hagi-Iordan, milionarul director al societății „Petrolul" (care se numește Iordan Hagi-Iordan, cu o repetiție ce consonează cu franchețea și autoritatea omului fără scrupule), sau „Antoine", variantă franțuzită pentru „Anton", respectiv Anton Mușat, principele bătrând și dependent de droguri „supraviețuitor autentic sau pretins din neamul Mușatinilor". La rândul său, principele Anton Mușat îl numește pe șofer „John", iar Bică Tomescu franțuzește numele lui Ion Ozun într-o manieră frecvent întâlnită, apelându-l cu „Jean". Și Mirel Alcaz îi pomenește la un moment dat lui Ion Ozun de un

anume „Jan”: „Tocmai îmi aranjam plecarea la Geneva şi n-a tras Jan o şuetă de nu mai puteam scăpa. Teribil pisălog! Încolo, băiat admirabil Jan...”; iar Ozun ajunge la o concluzie amară, ilustrată de calitatea comună a numelui „Ion”, care e văzut, prin pluralizare, ca un substantiv comun: „Ion Ozun află astfel că mai există şi alţi Ioni pe lume, mai importanţi fără îndoială decât el, dar nu cuteză să întrebe ce Jan anume a dat o şuetă la Externe până după ora unu şi jumătate.” Într-un alt context, dialogul dintre acelaşi Ozun şi Bică Tomescu reia numele la plural, sugerând bineînţeles aceeaşi demonetizare: „Îmi imaginez [spune Ion despre Teofil Steriu] că-i sătul de asemenea epistole cu care-l vor fi bombardând şi alţi Ioni Ozuni din România Mare. Că or fi destui!

– Ce-ţi pasă?! [răspunde Bică Tomescu] Parcă Bică Tomeşti n-or fi destui? Urma alege! Viitorul e al celor care ştiu să lupte şi nu se predau...”

Acelaşi fenomen, care arată inclusiv cât de mult s-a adaptat snobismului bucureştean Ana Lipan, se regăseşte şi în siguranţa cu care aceasta îi „franţuzeşte” numele pretendentului (apoi soţului) Guţă Mereuţă („jude de şedinţă adus în Capitală la ultima mişcare în magistratură, tocmai din Cadrilater” a cărui pereche de nume probabil că nu întâmplător sună uşor ridicol – subliniat şi de rimă – şi în acord cu înfăţişarea caraghioasă, remarcată şi de Elena Lipan atunci când observă că are „nasul prelung şi cu glasul molâu”): „Ana Lipan lăsă poşeta în braţele lui Guţă Mereuţă. Îl prezentă, aristocratizându-i numele cu autoritate, din oficiu: – Domnul Georges Mereutza! Domnul Scarlat Bosie.” Lui Scarlat Bosie, care deja poartă un nume bizar, i se spune, bineînţeles, „Charles”. „Aristocratizarea” numelui lui Guţă nu rămâne doar un „accident” de serată, ci o permanenţă, aşa cum aflăm mai târziu: „Pe urmă descoperise că venitul ei şi leafa lui Guţă Mereuţă, devenit sub autoritatea ei Georges Mereutza, abia îi ajungeau pentru viaţa la care visase şi pe care şi-o organiza cu o răbdătoare perseverenţă.”

Dar poate cel mai limpede exprimă această diferenţă dintre aparenţă şi esenţă numele celor trei surori, nepoate ale Elvirei Elefterescu, atât de asemănătoare (atât surorile, cât şi antroponimele) şi de „nivelatoare”, precum şi sugestive pentru mediul de salon pe care-l reprezintă, Lola, Lulu şi Lili, despre care ni se spune că nu se despărţeau niciodată şi că „nu erau frumoase, deşi Elvira Elefterescu nu le pomenea tripla lor existenţă fără o tenace aluzie la cele trei mitologice graţii. Cam bărbătoase, ciolănoase şi musculoase graţii!” – ea însăşi, Elvira Elefterescu, fiind caricatural prezentată ca o „persoană înaltă şi vastă, cu trup de jandarm călare şi cu suflet inocent de prunc”.

Prin opoziţie (dar cu interes, cu ipocrizie), un personaj alunecos precum Gică Elefterescu îşi cultivă un nume „popular”, menit să-i consolideze faima de „om simplu”, accesibil oricui: „Pe ministrul justiţiei îl chema Elefterescu, şi toată lumea îi spunea Gică. Întreaga sa carieră politică de douăzeci de ani, de la primele trepte, se rezuma în abilitatea cu care îşi cultivase acest diminutiv

familiar, semn evident al popularităţii. Pentru toţi era Gică. Iar Gică pentru toţi era un băiat bun, fără morgă, şi gata în fieştece clipă să sară în ajutorul oricui.” Numele popular devine o cale de acces la o carieră şi la avantaje ariviste. Formularea apăsată a naratorului, printr-o serie de apoziţii ironice, subliniază suplimentar ideea: „Iar Gică Elefterescu, ministrul cel serviabil şi atoateîmpăciuitorul, eternul Gică, indispensabilul Gică şi inofensivul Gică, avu un rânjet pe care nimeni nu i l-a văzut niciodată, ridicând ochii la copia tabloului alegoric din perete: *Justiţia urmărind crima*.”

Principele Anton Muşat e unul din puţinii care nu-şi face iluzii privind natura vieţii bucureştene şi, vorbind despre faptul că noul e doar o faţadă, se referă la faptul că schimbarea rămâne doar la nivelul toponimelor (începând cu numele străzii care dă şi tilul romanului) şi al antroponimelor: „Occidentalizarea e numai lustru; a schimbat doar Podul Mogoşoaiei în Calea Victoriei... (...) Chera Duduca există încă, numai serenada sună altfel şi nu mai este cântată de un taraf sub geam. Există şi kiramelele Arghira, Rozalina, Kalmuca, numai că se numesc Dolly, Renée, Mary sau Nina. (Totul a mai fost! Numai faţa oamenilor e mai vulgară şi plăcerile lor mai lacome. (...) Nume schimbate, porturi schimbate, dar viaţa prelungindu-se aceeaşi, fiindcă sângele a rămas acelaşi...”

Nu lipsesc nici poreclele din această lume – iar ele vin fie dinspre spiritul ludic şi nonconformist al unui personaj precum mezina familiei Lipan (în paranteză fie spus, „Lipan” e un nume deja semnificativ în romanul românesc, prin *Baltagul*, chiar dacă extrem de diferit de „Lipan”-ul Vitoriei), fie dinspre maliţiozitatea membrilor unor comunităţi. În primul caz: Sabina îl porecleşte pe vecinul lor de compartiment (dr. Mihail Pop-Spătaru – profesor universitar şi fost ministru al sănătăţii publice) Caton Austerul: „Într-adevăr, domnul străin, poreclit de scorniturile Sabinei cu numele bustului de pe biblioteca părintească, Caton Cenzorul, îşi întrerupse surâsul.” După admonestarea tatălui, Sabina protestează: „Şi pe urmă, de unde să ştie el că e Caton Austerul sau Caton cenzorul?...”; tot Sabina îi dă, în totală necunoştinţă de cauză, luându-se doar după aspectul şi vestimentaţia personajului, celebrului Teofil Steriu porecla „Pinguinul”, iar femeii cu care romancierul vorbeşte în compartiment, „Barbara Ubrich” – despre care Sabina va afla că e doamna Laura Creţulescu, doctor în ştiinţe fizico-chimice la Sorbona, premiată de Academia franceză de ştiinţe: „Dacă ar fi fost altfel de om, ar recunoaşte şi el că nu există o scenă mai nostimă ca discuţia care s-a încins între Pinguin şi Barbara Ubrich. (...) Aşa îi botezase Sabina mai devreme, când i-a întrevăzut în compartimentul vecin, făcându-şi *vis-à-vis*: bărbatul – corpolent din cale-afară, cu haina de lustrin neagră şi cu vesta albă bombată pe pântec, dormind cu obrazul lucios de sudoare, parcă uns proaspăt cu untdelemn; femeia – uscată ca o scândură, cu profilul tăios, cu ochii sticloşi de sufragetă care a făcut greva foamei şi cu degetele încovoiate de vrăjitoare. (...) Iar pentru Sabina dialogul dintre aceste

exemplare reprezentând două contraste extreme şi caricaturale ale speţei umane e lucrul cel mai înveselitor cu putinţă.” Mai târziu, când va afla la şcoală cine sunt cei doi, Sabina relatează cu surprindere (dar păstrându-şi umorul, căci schimbă porecla iniţială cu alta, în funcţie de noua postură a personajului): „Apare – cine? Barbara Ubrich, a noastră!... Dar i-am schimbat numele. Fără pălărie e exact Dante Alighieri, în carne şi oase. Mai ales în oase...” Revelaţia fetei e aceea că înfăţişarea nu coincide cu condiţia şi cu calităţile spirituale ale personajului: „Închipuieşte-ţi, dragă Costel, că Pinguinul nostru era Teofil Steriu! (...) N-aş fi crezut niciodată că un om aşa de gras, şi care dormea ca o plăcintă, are atâta simţire.”

Nici în lumea adulţilor personajele nu scapă de caracterizările concise reprezentate de porecle. Constantin Lipan e „fostul premiant întâi, poreclit „Incoruptibilul” (...) Costică Lipan, premiul întâi cu cunună, Costică Incoruptibilul!”. Un personaj episodic are parte de un crochiu satiric la baza căruia stau poreclele: „Înainte i se propti bucuros Ţălică Anastasiu, avocat din urbea lui, numit de concetăţeni «Ţălică Găliganul» din pricina staturii şi «Ţălică Incident» din pricina măiestriei de chiţibuşar al procedurii.”. Teofil Steriu îşi porecleşte bucătăreasa, pe Hanţi, dar nu cu maliţiozitate, ci cu bonomie ironică: „veche şi neîntrecută bucătărească. De altfel, măcar că era burduhoasă şi slută ca Mama-Pădurii, el o şi botezase din vremuri imemoriale *la belle Auror*e, după numele celebrei mame gastronoame a celebrului gastronom Brillat-Savarin.”. În cu totul alt registru, anarhistul ucigaş are o poreclă celebră, care îi contrazice înfăţişarea (dar care e „confirmată” de actul criminal): „Nimeni nu-i cunoaşte numele cel adevărat. Are zece identităţi, pentru zece ţări, cu zece paşapoarte. Se anunţă prin mesajele lor tainice: «Spartacus». Aşa îl cunosc toţi şi aşa îl aşteaptă. Iar toţi rămân surprinşi când în locul unui colos cu pumnii tari şi cu piept musculos să rupă cătuşe în zângăt teatral, apare acest moşneag deşirat şi grebănos, cu bărbiţa gălbejită de tutun şi cu ochii apoşi, tresărind cu restul de puteri galvanizate numai când rosteşte retezat: «Faptă! Violenţă! Faptă!». (...) El nu s-a putut opri atunci să nu-l găsească din ce în ce mai grotesc şi lipsit de prestigiu: – Un Spartacus în ghete cu scârţ! Şi s-a întrebat dacă nu participă cumva la o comedie în care acest pretins prim personaj nu va copleşi în ridicol faima adevăratului Spartacus.”

Şi în sfârşit, la un alt nivel al discuţiei, dăm de valoarea afectivă pe care o poate întruchipa un nume propriu – într-una din secvenţele în care ni se descrie epoca de flământire a lui Ion Ozun, iar personajul evocă nostalgic un unchi, unchiul Tăsică, grefierul care se pare că i-a marcat copilăria şi care reprezintă perioada unei vieţi „omeneşti” trăite în provincia părăsită pentru Capitală: „I-a spus Ionel. Îi spunea Ionel. Acum nicăieri nu mai e nimeni să-i rostească numele cu o dezmierdare chiar când îl mustra. Acum e cel mai singur om din acest oraş. Cel mai singur şi cel mai flămând, cum nici cerşetorii în zdrenţe nu sunt.”

Mihail Sadoveanu
Baltagul (1930)

O Moldovă rural-arhaică şi una a târguşoarelor de munte se pot regăsi în sistemul onomastic al uneia din cele mai celebre cărţi a lui Mihail Sadoveanu: *Baltagul*. Iată personajele: negustorul de oi Nechifor Lipan, soţia sa, Vitoria, fiica lui, Minodora şi fiul său, Gheorghiţă; baba Maranda, părintele Daniil (Dănilă) Milieş, stareţul Visarion, oierul Mitrea, baciul Alexa, crâşmarul Iordan, crâşmarul Toma, hangiul Donea, crâşmarul Iorga Vasiliu şi soţia lui, Maria, subprefectul Anastase Balmez, negustorul jidov David, moş Pricop şi baba Dochia, Ilie Cuţui şi Calistrat Bogza (ucigaşii lui Nechifor), Ghiţă C. Topor, feciorul dascălului Andrei, pretendent la mâna Minodorei. Dincolo de adecvarea realistă a numelor, sesizăm, în câteva secvenţe, preocuparea lui Sadoveanu pentru corespondenţa dintre nume şi caracter. Astfel, aflăm că numele „cel adevărat şi tainic al lui Nechifor Lipan" este Gheorghiţă, şi el e ştiut şi folosit doar de Vitoria, care îl pronunţă „cu un anumit glas", în intimitate, când „n-o auzea nimeni şi erau singuri". Că acest nume e unul „de suflet" e confirmat şi de faptul că i-a fost dat rodului celui dintâi al dragostei lor, fiul prin a cărui mână se va duce la capăt răzbunarea Vitoriei, adică prin a cărui mână va fi folosit baltagul răposatului. Prin urmare, Gheorghiţă fiul nu e simplul urmaş al lui Nechifor-Gheorghiţă, ci dublul mai tânăr al acestuia, prin duhul lui – simbolizat de numele „tainic" al lui Lipan, dar „la vedere" al fiului – Nechifor revenind, simbolic, între cei vii, spre a-i „răsplăti" pe ucigaşi chiar cu arma faptei. Baltagul înstrăinat prin mâna lui Calistrat Bogza revine la „Gheorghiţă" şi astfel e desăvârşită iniţierea şi e asigurată perpetuarea spiritului reprezentat de Lipan[127]. Că lucrurile stau aşa în ce priveşte identitatea întru spirit a celor doi Gheorghiţă ne-o dovedeşte şi un alt moment, acela în care Vitoria îşi descoperă bărbatul în râpă:

„Femeia răcni aprig:

– Gheorghiţă!

Flăcăul tresări şi se întoarse. Dar ea striga pe celălalt, pe mort."

Aici, folosirea neaşteptată – pentru Gheorghiţă-fiul – a numelui ascuns are şi valoarea unei devoalări psihologice: emoţia e atât de puternică încât reacţia este una care nu mai ţine cont de convenţii şi de discreţia unei vieţi normale; sugestia sentimentului pierderii e mai puternică datorită utilizării numelui tainic, iar surpriza lui Gheorghiţă este o dovadă în acest sens.

---

[127] Din unghiul dimensiunii iniţiatice, Al. Paleologu comentează: „Aşadar, Nechifor e născut a doua oară, ca Dionysos. A trecut prin întuneric şi s-a născut din nou. Pe feciorul său îl cheamă tot Gheorghe: Gheorghiţă. Iar maică-sa îl va învăţa să ucidă balaurii. Pentru aceasta îl trece şi pe el prin întuneric." (Al. Paleologu, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1978, p. 84)

De altfel, de acest nume rostit de Vitoria cu „glas de dulceaţă" se leagă un eveniment nu lipsit de importanţă din copilăria lui Nechifor. Numele său dintâi, care, din cauza bolii ce-l apropiase de moarte, i-a fost schimbat, conform datinilor, „ca să nu-l mai cunoască bolile şi moartea". Iată pasajul: „Gheorghiţă era numele care plăcuse Vitoriei, căci era numele cel adevărat şi tainic al lui Nechifor Lipan. Acest nume i-l rostiseră preotul şi nânaşii la sfântul botez, când îl luminaseră cu aghiazmă şi cu mir întru credinţa cea adevărată. Însă într-al patrulea an al vieţii se bolnăvise de hidropică şi atâta slăbise încât au fost poftiţi preoţi de i-au făcut sfintele masle. Atuncea, după masle, a venit şi ţiganca cea bătrână a lui Lazăr Cobzaru, şi maică-sa i l-a vândut pe fereastră luând preţ pentru el un bănuţ de aramă. Primindu-l de la mama lui, Cobzăriţa i-a suflat pe frunte descântând, şi i-a schimbat numele, ca să nu-l mai cunoască bolile şi moartea. De-atuncea i-a rămas numele Nechifor; dar când n-o auzea nimeni şi erau singuri, Vitoria îi zicea cu anumit glas, tot Gheorghiţă. Acel glas de dulceaţă îl avea şi feciorașul."[128] Într-o astfel de lumină, s-ar putea spune că viaţa lui „Nechifor" n-a fost decât o paranteză, un interludiu între boala de hidropică a lui „Gheorghiţă" şi moartea năprasnică de peste ani – *no man's land* jalonat şi confirmat de strigătul deznădăjduit al Vitoriei. Este ca şi cum moartea lui „Gheorghiţă" n-ar fi fost decât amânată prin schimbarea numelui – obicei ţărănesc în care se răsfrânge concepţia potrivit căreia schimbarea identi-

[128] În *Contribuţii la studiul „terapeuticii" prin onomastică la români*, din *Studii de onomastică*, IV, Cluj-Napoca, Universitatea Babeş-Bolyai, 1987, V. M. Ungureanu precizează că obiceiul schimbării numelui unui copil în scop terapeutic este consemnat de Nicolae Densusianu, în monografia *Revoluţiunea lui Horia* (1884): cel numit la botez Vasile a fost supranumit de ţărani Horea, pentru că „horea" frumos, iar de către tatăl său a fost rebotezat Ursu, conform unei datini locale potrivit căreia dacă unui părinte îi moare fiul cât e mic, atunci, ca să nu-i moară şi cel de-al doilea, îl numeşte, singur, „Ursu" (fiindcă ursul e puternic şi sănătos); de S. Florea Marian, în monografia *Naşterea la români*; de Ioan Pop Reteganul, în *Credinţe şi obiceiuri poporale* (1904) – unde apare ca nume înlocuitor şi „Lup"; de Artur Gorovei, în *Datinele noastre la naştere* (1909); de I. A. Candrea, în *Folklorul medical român comparat* (1944); de Silvia Iosipescu, în *Elemente de veche spiritualitate românească reflectate în unele obiceiuri de naştere*, în „Atlasul etnografic român", 1980, nr. 8, p. 73-81; şi de alţii. (...) „În concepţia populară – adaugă V. M. Ungureanu – boala este provocată de anumite forţe malefice (demonul, duhul cel rău, duhul necurat, Avestiţa-aripa satanei). Schimbând numele copilului bolnav sau cu predispoziţii de îmbolnăvire, demonul îi pierde urma şi deci copilul va trăi şi va fi sănătos. Îndepărtând cauza (agentul provocator), se înlătură efectul (boala, respectiv moartea)." – p. 261; „Numele, la originea căruia stă sacrul şi magicul (v. P. Caraman, *Les bases mystiques de l'anthroponymie. Prolegomenes a l'etude des noms personnels roumains*, în „Balcania", VI, 1943, p. 464-497), se identifică cu persoana care-l poartă. Schimbând numele lui Ion în Petrea, individul Ion nu mai există pentru demon, iar Petrea este cu totul altă persoană, de care el habar n-are şi deci nu-i mai poate face nici un rău. Este vorba deci de o «renaştere» prin mutaţie onomastică. Numele, care în acest mod a amăgit duhul cel rău, este investit astfel cu un caracter «terapeutic». Orice nume putea dobândi un asemenea caracter, de multe ori însă erau preferate nume speciale: Lupu, Ursu, Grozavu, pe care G. Coşbuc le defineşte «nume de spaimă» (v. G. Coşbuc, *Obiceiuri ciudate ale popoarelor*, în „Albina", IX, 1906, nr. 47-48, p. 1233), sau Anton, întâlnit la românii catolici din Moldova, după sfântul Anton de Padua, supranumit «sfântul minunilor», de care toţi demonii fug ca de tămâie. Schimbarea numelui se făcea, de obicei, în cadrul unui anumit ritual. Modalităţi erau multe, dar scopul era acelaşi: vindecarea copilului bolnav de epilepsie (alte-alea, ameţeală, apucat, beteşug, boala-copiilor, boală-rea, boală-urâtă, îmbătăciune, năbădăi, pedepsie, stropşeală) sau de o altă boală necunoscută, precum şi fortificarea copilului născut după «pierit», adică născut viu după unul sau mai mulţi copii născuţi morţi." – p. 262.

tăţii „nominale" deturnează maleficul, concepţie pe care o reîntâlnim în *Baltagul* în scena vizitei Vitoriei la baba Maranda, „vrăjitoarea" satului, când Vitoria vorbeşte de diavol evitându-i numele, măsură preventivă subliniată şi de baba Maranda: „...ţi-am mai spus şi altădată să nu vorbeşti de dânsul şi mai ales numele să nu i-l rosteşti, că-i primejdie." Iar undeva mai încolo, îl auzim pe Mitrea, argatul, pomenindu-l pe „Cel care-a fost" sau pe „Cel cu coarne".

Pe de altă parte, semantismul numelor Vitoria şi Nechifor nu pare a fi unul accidental. Alexandru Paleologu consemna cu privire la acest aspect următoarele: „Nu putem crede că semnificaţia tandemului onomastic «Vitoria – Nechifor» e doar întâmplătoare. Spuneam despre amândoi că au natură de stăpâni, de triumfători. Ceea ce Paul Georgescu numeşte «expediţia militară» a Vitoriei, condusă cu o strategie perfectă, se soldează cu o eclatantă victorie. Iar Nechifor (*Nike-phoros* = purtător de victorie), să luăm aminte: are nume schimbat. (...) Dar numele lui fusese Gheorghe, tot nume de învingător, numele celui care a ucis balaurul. Aşadar Nechifor e născut a doua oară, ca Dionysos. A trecut prin întuneric şi s-a născut din nou. Pe feciorul său îl cheamă tot Gheorghe, Gheorghiţă. Iar maică-sa îl va învăţa să ucidă balaurii. Pentru aceasta îl trece şi pe el prin întuneric."[129] Observaţiile lui Paleologu din 1978 nu erau o premieră, ceea ce şi recunoaşte într-o notă de subsol la rândurile de mai sus, căci comentarii de tip etimologic pe marginea celor două nume, dar şi a celorlalte, apăruseră deja cu un an înainte într-un articol semnat de Gheorghe Muşu[130].

De asemenea, dezaprobarea de către Vitoria a insistenţei lui Ghiţă C. Topor pe lângă Minodora îşi găseşte argumente şi în planul relaţiei dintre nume şi ceea ce exprimă el: „Are un nas, drept după porecla care li s-a dat tuturor din neamul dascălului. Ochii mititei şi nasurile topor" (ceea ce va să însemne, după cum aflăm din ultima replică a Vitoriei, nasuri ascuţite şi mari). Ironia nevestei lui Nechifor are ca rădăcină tot o concepţie arhaică, trimiţând la unul din mecanismele cele mai importante ale naşterii numelor proprii, acela al atribuirii lor conform trăsăturilor fizionomice; suntem, adică, în faţa unui exemplu, dintre numeroasele întâlnite în societăţile rurale, de transformare a unei porecle în nume propriu, adică în semn al identităţii civile. Ironia Vitoriei are un neaşteptat sprijin chiar din partea celui în cauză, căci pretendentul la mâna Minodorei are gustul îndoielnic de a-i trimite fetei o carte poştală pe care notează o declaraţie ce vorbeşte de la sine despre contaminarea cu efecte de

---

[129] Al. Paleologu, op. cit., p. 84.

[130] „Rândurile noastre erau scrise, dar, fireşte, prioritatea rămâne a domniei sale, cu atât mai mult cu cât d-sa îşi extinde tălmăcirile şi la numele altor personaje din *Baltagul*, deosebit de interesantă părându-ni-se cea cu privire la Minodora, care mărturisim că ne scăpase cu totul, dar care nu putem crede că a fost intenţionată de Sadoveanu, cum ni se pare în schimb sigur că e cazul cu «tandemul onomastic» la care ne mărginisem noi şi al cărui sens e de altminteri bătător la ochi." (Al. Paleologu, ibidem). Vezi Gheorghe Muşu, „Vitoria şi Nechifor", în „Luceafărul" din 8 octombrie 1977.

kitsch a registrului versificaţiei şi vocabularului populare[131] („Foaie verde de mohor") cu registrul neologistic („te ador") al retoricii de tip Venturiano: „Foaie verde de mohor, / Te iubesc şi te ador, / Ghiță C. Topor." „Mohor" cu „ador" şi „Topor" alcătuiesc un triptic ridicol prin contrastul dintre termenii alogeni, iar „omonimia" numelui propriu cu acela al substantivului comun din care, de altfel, provine, accentuează impresia. (În paranteză fie spus, remarcăm că Ghiță Topor e al doilea personaj „absent" al romanului, plasat prin profilul său rizibil la polul opus celuilat personaj care nu apare „în cadru", şi anume Nechifor Lipan. S-ar putea, deci, spune, că această situare în afara cadrului a lui Topor şi caracterizarea sa în zeflemea, spre deosebire de aceea solemnă, gravă, tragică a lui Lipan, ține de o strategie a contrastelor.)

În final ar trebui adăugat că tot printr-un nume propriu, între alte modalități, este sugerată arhaicitatea acestei lumi a *Baltagului*, atunci când Vitoria pomeneşte de baba Dochia cea din legendă, iar moş Pricop, aflat întâmplător prin apropiere crede că ar fi vorba de nevasta lui: „Care babă Dochia? Cea de pe munte, ori cea din casă?" Aici, sugestia de care aminteam este obținută pe baza unei „întâmplătoare" coincidențe a celor două nume; aşa cum Gheorghiță-fiul nu ştie, în primul moment, cine e cel strigat de Vitoria, nici moş Pricop nu-şi dă seama, cel puțin dintru început, de care babă Dochia este vorba. Evident că „întâmplarea" aceasta nu e o simplă „omonimie" care provoacă deruta personajului, ci trimite la stratul mai profund al acestui plan de fundal constituit de vechimea lumii în care se mişcă eroina *Baltagului*.

Mihail Drumeş
CAZUL MAGHERU (1930; 1942; 1971)

Primul roman al lui Mihail Drumeş (pe numele real Mihail Dimitrie), *Sfântul Părere*, apare în 1930 şi este rescris şi republicat în 1942 sub titlul *Cazul Magheru*, pentru ca în 1971 să fie din nou modificat şi amplificat. Intriga polițistă, dar cu pretenții de sondaj psihologic dostoievskian[132], melodrama şi senzaționalismul reprezintă ingredientele principale ale acestui roman care, tocmai din aceste motive, a rămas în obscuritatea raftului doi al prozei interbelice, chiar dacă nu-i poate fi tăgăduită capacitatea de a trezi interesul cititorilor de ieri şi de azi.

---

[131] Pretendentul Minodorei e dintre cei plecați la oraş, deci, aşa cum o subliniază şi Al. Paleologu, dintre aceia care reprezintă elementul de ruptură față de tradiție, în opoziție deci cu păstrătorii acesteia – în speță Nechifor şi Vitoria: „E clar că nu forma nasului, aceeaşi la tot neamul său şi care i-a atras porecla devenită nume de familie, o deranjează pe Vitoria la Ghiță C. Topor, deşi cu orice ocazie o aminteşte batjocoritor, ci condiția de surtucar, de viitor slujbaş, lefegiu, nu om liber, «român aşezat cu casă nouă în sat şi oi în munte»." – Al. Paleologu, op. cit., p. 75.

[132] Angelo Mitchievici, „*Cazul Magheru* – Cântecul de sirenă al melodramei", prefață la *Cazul Magheru*, Ed. Jurnalul Național, Bucureşti, 2011, p. 15 şi passim.

La capitolul nume proprii se pot menționa doar câteva aspecte, respectiv antroponime semnificative, în general în linia dramaticului, a melodramaticului menționat, adică, în fond, în sensul unei adecvări la genul ilustrat. De pildă, numele de alint al iubitei moarte, Marlen, utilizat de protagonist în loc de Marta, va reapărea ca nume preferat de către Marilena, cea care îi va deveni soție:

„– Vă spun un secret: adevăratul meu nume e... Marlen.

Marlen? Auzind acest cuvânt, doctorul înlemni. Numele iubitei moarte înviase brusc. Vasăzică, şi pe această fată bolnavă o cheamă la fel?!

– Toți îmi spun Marilena... Numai persoanele preferate mă strigă cu numele meu preferat.

– E vorba, aşadar, de un regim de favoare."[133]

Astfel, la coincidențele diegetice se adaugă şi cea antroponimică, în fond autorul rămânând consecvent speciei romanului-foileton (înainte de-a apărea în volum, textul a fost publicat în episoade în ziarul „Dimineața"), respectiv romanului popular.

Tot o coincidență, recunoscută din prima pagină de către narator, o reprezintă numele istoric al protagonistului, „Magheru", relativizat oricum prin numele mic, „Ilarie", devenit în utilizări intime sau prieteneşti „Iluş"[134]. E adevărat, din pricina originii franceze a mamei, eroul este botezat „Hillaire" („după numele unui străbune al mamei, fost mare demnitar în vremea consulatului"), dar pe româneşte i se spune Ilarie şi până la urmă şi în certificatul de naştere este trecut la fel. Înțelegem că atât contextul autohton, cât şi bunul simț dictează părinților această decizie. Influența descendenței franțuzeşti pe linie maternă se mai manifestă uneori, de pildă atunci când Ilarie îi spune babei Floarea, slujnica de nădejde a familiei, „Fleurie", mai degrabă din prețuire decât din snobism: „Ascultă, Fleurie, de unde vin copiii pe lume, o întrebă pe baba Floarea, franțuzindu-i numele în semn de alint."

Sensibilitatea eroului se manifestă, după cum se vede, şi la nivel onomastic, aşa cum o întăreşte şi următoarea precizare: „Atunci am văzut pentru prima dată o fată moartă, pe Ileana, vecina noastră, pe care a ucis-o un flăcău (îi spunea Sile), din răzbunare că se logodise cu altcineva. De-atunci n-am mai putut să aud de acest nume, oricine l-ar fi purtat, chiar cei mai de treabă oameni, fără

---

[133] Undeva mai departe, când gradul de intimitate dintre Ilarie şi Marilena creşte, aceasta va afla că şi fostei iubite, devenită icoană şi parteneră himerică de dialog a eroului, i se spunea Marlen, în contextul în care domnişoara Zăvideanu crede că excepționalitatea ființei dispărute prematur cere un nume excepțional: „Numai un singur lucru nu-i plăcea: numele Martei. Era vrednică de un nume mai deosebit. De ce nu i-a pus altul?"

[134] Tot o coincidență, supărătoare de data aceasta, în măsura în care arată mai degrabă inabilitatea autorului, căutarea de efecte care contrazic încă o dată dimensiunea realistă, constă în faptul că dascălul de latină se numeşte Horațiu (Olarian). Tuşa groasă a numelui care se potriveşte perfect cu profesiunea personajului accentuează impresia de contrafăcut a prozei, alături de senzaționalism etc.

să mă cutremur de spaimă.” Deci ar fi vorba de o idiosincrazie onomastică, motivată, iată, afectiv.

„Ilarie” i se pare tinerei și ademenitoarei soții a profesorului de fizică, respectiv a directorului pensionului, Morariu, un nume curios, lucru care-l intrigă, pe bună dreptate, pe erou: „De ce curios? Poate un nume rar, dar curios? Probabil o vorbă în vânt.” Printre rânduri ni se sugerează că e mai degrabă o reacție de cochetărie care, alăturată altora, creionează ușurătatea prea tinerei soții ce-i va crea probleme lui Ilarie. Mai mult, îl va împovăra cu o reputație nedreaptă, tradusă chiar de Marta Coravu printr-o poreclă ce nu-i face plăcere: „Un singur lucru mă cam supăra. Îmi spunea uneori Cassanova, făcând aluzie la trista pățanie cu directoarea. Am rugat-o să renunțe la poreclă, după care mi-a pus alta: Don Juan.

– Nici asta nu-mi place.

– Dar așa îți spun toate fetele la școală...”

Cu bun simț și cu un ireproșabil simț al onoarei, protagonistul preferă „o celebritate pe alte dimensiuni.” Și o va căpăta – și tot prin porecle își va manifesta prezența. Astfel, în studenție, datorită extraordinarei sale râvne științifice, i se spune „Savantul”, iar după procesul care-l face extrem de celebru, devine „Sfântul Părere”: „De mai multe ori, auzea din spate, desigur, fără ostentație, câte o voce care îl identifica: *Sfântul Părere*! Gata eticheta, lumea îi scosese la repezeală o poreclă. Era o stigmatizare? Nu, nicidecum! Pentru că nu conținea măcar o urmă de ironie. De bună seamă, fusese o *părere* la mijloc și, mai mult decât atât, *imaginație*, o imaginație fertilă în născociri, care a astupat golurile din aventură, jucându-i un renghi de pomină. Dar *sfânt*? De ce, mă rog, *sfânt*? Pentru așa-zisa *forță morală* de care-i pomenise moșneagul Simedru? Nu! Aici se exagera...”

Din paragraf reiese limpede pe de o parte modestia eroului, iar pe de alta faptul că porecla reprezintă de data aceasta un supranume, datorat conștiinței morale de care Ilarie dăduse dovadă prin mărturisirea unei crime ce se dovedise că nu o comisese. Vindecarea „miraculoasă” (cu resorturi psihologice, de fapt, dar și melodramatice și senzaționaliste din unghiul construcției dramatice a romanului) a Marilenei Zăvideanu (numele de familie are o anumită percutanță) îi întărește lui Ilarie supranumele de sfânt: „Porecla aceasta, care de la un timp se destrăma pe-ncetul, începu iarăși să umble din gură-n gură.”

Pe de altă parte, poreclele se leagă și de alte coordonate sau de alte personaje: un profesor de matematică este poreclit „Moș Pentagon”; prefectul județului, pentru că la clubul Renașterea, loc de întâlnire a notabilităților din Pitești, orașul în care Drumeș plasează acțiunea principală, nu joacă, nu vorbește, nici măcar nu-și întoarce capul, este poreclit „Statuie”, „adică Ghibănescu-Statuie. Și așa-i merse numele, cu porecla aninată în coadă.”; primarul

orașului, Ilie Mustață, capătă porecla „Clopotniță” („Îl porecliseră Clopotniță, după ruina de la marginea orașului, pe care încercase s-o restaureze”); procurorul Andrei Ghinea e zis „Trogloditul”, căci era „o stârpitură de om care amintea oricui de cocoșatul de la Notre Dame. Nu se ducea la nimeni, nici nu primea pe nimeni; trăia singur, ascuns ca un sobol.”; congoleza Yoku își capătă din partea protagonistului porecla „Păr Creț”: „Mai bine aș boteza-o Păr Creț..., își spuse doctorul admirându-i pieptănătura fastuoasă, prinsă în ace de fildeș, care îi împodobea capul.”; în fine, cei doi iubiți, Ilarie și Marta, se vor numi unul pe celălalt Athenais, respectiv Teodosie, pentru că idealul mărturisit de femeie al eroului este Athenais, soția împăratului Teodosie al Bizanțului, astfel că, implicit, el „devine” Teodosie sau pur și simplu Theo.

Și, caz mai rar, în acest roman este ilustrată și situația transformării unui antroponim în toponim: spitalele și sanatoriul înființate de doctorul Ilarie Magheru pe un teren nelocuit devin centrul unei așezări prin ridicarea unor vile, a unui restaurant, a unui cinematograf, astfel că „lumea se obișnui a-i spune Magherani, după numele ctitorului”. Vocația salvatoare și vindecătoare a protagonistului capătă maxima concretețe și răsplătire prin trecerea numelui său în poziția de toponim.

Ce este interesant, că și Rebreanu își plasase povestea polițistă din *Amândoi* tot în Pitești...

Camil Petrescu
ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÂIA NOAPTE DE RĂZBOI (1930); **PATUL LUI PROCUST** (1933)

Onomastica personajelor din cele două romane interbelice ale lui Camil Petrescu nu este una specială ca sonoritate. Individualizarea onomastică a unora dintre personaje se realizează însă, câteodată, printr-un procedeu uzual, cum am văzut, în epoca pașoptistă și postpașoptistă: folosirea criptonimelor. Funcția lor din romanele noastre de început – aceea de obținere a efectului de real – *pare* a fi aici concurată de efectul de anonimizare. Despre cel ascuns după inițiala D., Maria Vodă Căpușan notează că, mediocru „în trăire, în dragoste și scris”, „i se refuză deopotrivă singularizarea prin nume, rămâne pe tot parcursul romanului o simplă inițială.”[135], în vreme ce identitatea bărbatului numit X de către doamna T. în scrisorile ei va fi dezvăluită. Totuși, efectul autentic este acela de *accentuare* a personajului – chiar și în cazul mediocrului D. Fascinanta doamnă T. din *Patul lui Procust* ori misteriosul G.

[135] Maria Vodă Căpușan, *Camil Petrescu – Realia*, Ed. Cartea Românească, București, 1988, p. 198.

din primul roman petrescian beneficiază datorită desemnării prin inițială de încă o subliniere naratorială. Acel „G." care-l desemnează pe cronicarul monden, vagul avocat și desăvârșitul dansator de tango ce pare a-i fi amant Elei, acel „G." rămâne suspendat, prin cvasianonimitatea pe care o sugerează – deci nu numai prin dilema lui Ștef Gheorghidiu –, până când, spre final, personajul-narator află de la colonelul cu care plecase din Câmpulung, despre apariția unui ziarist bucureștean pe nume Grigoriade. Simultan cu confirmarea bănuielilor lui Ștef (falsă ori nu, tot nu vom ști), cititorul află ceea ce, cu o anume plăcere a jocului, a suspansului, dovedită și mai târziu, în *Patul lui Procust*, autorul ascunsese cu bună știință până atunci; astfel impresia devine mai puternică, iar numele „Grigoriade", apărut într-un context atât de tensionat, prinde instantaneu o consistență pe care în mod obișnuit nu o au numele personajelor în momentul primei lor apariții în text, ci abia după mai multe pagini, uneori sute, în care respectivul lanț de sunete, inițial fără caracteristici informaționale, capătă, rând cu rând, „acoperire". (Bineînțeles că altfel stau lucrurile în cazul numelor istorice sau publice, pentru care de la întâia apariție orizontul nostru de așteptare e deja, parțial măcar, împlinit – așa cum se întâmplă cu Grigoriade aici, suplinit permanent – și cu efecte de mister – de litera G.)

Un alt aspect de oarecare interes ar fi acela că Ștef își numește o singură dată soția, undeva în capitolul „Asta-i rochia albastră", deci după aproape o sută de pagini, și fără a o mai face după aceea; momentul pomenirii numelui e unul de asemenea tensionat, ca și acela al aflării numelui Grigoriade. „Ela" nu va mai apărea niciodată, fiind substituit permanent de expresii precum neutrul „nevastă-mea" sau pronumele „ea", ba chiar, într-o clipă de gelozie, de recele „femeia aceasta"; în mod paradoxal, această „anihilare" nominală a femeii celei mai apropiate protagonistului e semnul, „negativ", al marcării suplimentare a Elei. Sugestia nu e de neacceptat, dat fiind că numai personajele secundare rămân nenumite (cum ar fi doamna între două vârste care încearcă să-l împace pe Ștef, ori aceea care se pretează la jocul de-a amanții) – or despre Ela nu se poate nicidecum spune că e secundară. Insistând asupra faptului că narațiunea din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* este centrată pe povestitor, Alexandru George punctează și efectul în planul onomasticii: „Ceea ce s-a remarcat pe bună dreptate este reducția artistică a romanului la persoana povestitorului. Noi nu vedem aci o insuficiență funciară a talentului lui Camil Petrescu, ci o metodă. Gheorghidiu poate fi considerat într-adevăr singurul personaj esențial al cărții. Celelalte apar numai tangențial, și autorul nu le urmărește. Față de amploarea psihică a povestitorului, cadrul în care se agită pare vid. Celelalte personaje figurează sumar și sunt amintite cu multă parcimonie. Cu excepția câtorva, autorul nu găsește necesar să le dea nici măcar numele. Ele sunt: «Mama, surorile, secretarul general, cumnatul meu,

o doamnă cu care aveam interesante convorbiri despr întâmplările din viață, o cocotă destul de frumușică, venerabila prietenă, bărbatul Anișoarei, colonelul, o femeie aproape tot atât de înaltă ca mine» etc. Acest procedeu merge până într-acolo încât eroina romanului de-abia este numită de câteva ori cu numele ei propriu, în rest scriitorul vorbește de «nevastă-mea» (termen dialectic, valabil doar prin opoziția lui la acela de «soț», adică povestitorul)."[136]

O altă situație în care Camil Petrescu folosește numai inițialele este aceea a personajelor prin care *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* nu rămâne la condiția unei ficțiuni „totale", ci al unei ficțiuni de tip realist; căci printre numeroasele referiri la primul război mondial, la fapte și localități reale (notele de subsol accentuând autenticitatea de sorginte documentaristică), întâlnim și relatări despre victoriile unui anume general A. (probabil Averescu) sau despre moartea colonelului P. B.. Și astfel de trimiteri, prin intermediul criptonimului, sunt și mai frecvente în *Patul lui Procust* (ca de altfel și referirile la personalități politice precum Ion I. C. Brătianu, Vintilă Brătianu ș. a.): Fred Vasilescu pomenește diverse nume de actrițe, unele dintre ele ocultându-le sub forma inițialelor: L. C., Mărioara S., A. L., G.. Procedeul e de interes prin paradoxul implicat: personaje în întregime fictive poartă nume întregi (deși probabil în epocă s-ar fi putut recunoaște, se pare, prototipurile unor Nae Gheorghidiu sau Tănase Vasilescu Lumânăraru), iar personaje de obicei cu totul secunde, de origine clar reală, sunt desemnate prin ințiale care, tocmai datorită „obliterării" implicite, atrag atenția. Glosele Mariei Vodă Căpușan nu fac decât să ne confirme observațiile: „Dealtfel, acest joc al numelor e foarte complex și abil condus de Camil Petrescu, cu deschideri polivalente. Efectul prim este, ca și în alte împrejurări, cel de «real». Amestecul de nume reale și fictive dă evident și celor din urmă o încărcătură de autentic. Din această perspectivă, inițiala ar apărea ca o prudență a creatorului nenumind persoanele ca să nu li se atrbuie faptele relatate. Persoana devenită personaj e anonimată deliberat. Dar lucrurile se complică mult dincolo de această comodă explicație. Doar personajele secundare sunt numite direct, cu numele lor întregi, reluând unul real sau de ficțiune. La cele mai importante, inițiala e o fază de început, depășită apoi, ca și cum în apropierea unghiului de vedere personajul mai temeinic observat ar dobândi dreptul la personalizare prin nume."[137] Și urmează exemplele cunoscute: D. rămâne până la sfârșit în anonimatul criptonimului, pe când „X" se *metamorfozează* destul de repede în „Fred Vasilescu".

Deci nu e de mirare că din nou Camil Petrescu apelează la un discret „T" pentru a numi personajul feminin de o personalitate și de o frumusețe care

[136] Alexandru George, *Semne și repere*, Ed. Cartea Românească, București, 1971, p. 111 – 112.
[137] Maria Vodă Căpușan, ibidem.

o opun vulgarei şi ştersei „Emilia" (pentru Ladima „Emy", dar niciodată, pentru nimeni, „E."), pentru că mai degrabă un nume întreg şi comun semnifică o fiinţă comună, iar o iniţială – o prezenţă autentic feminină şi superioară prin spirit şi cultură. Ceea ce notează Ioana Pârvulescu referitor la valoarea şi frumuseţea unui criptonim notoriu al prozei secolului al XIX-lea se dovedeşte evident valabil şi pentru cel mai atractiv criptonim al romanului interbelic: „Poate pentru că nu ignora valoarea ontologică a numelor, Negruzzi l-a găsit pe cel mai frumos din cele pe care literatura secolului trecut le-a inventat pentru personajul feminin: *doamna B*. Numele nu poate fi distrus nici prin descifrare, nici prin diminutive vulgarizatoare. Dincolo de punctul care însoţeşte o simplă literă, B., orice continuare e posibilă, de unde acel «mister feminin» romantic de care personajul însuşi, mult mai realist, are nevoie. Asemenea operelor nescrise, care rămân mereu frumoase, şi numele nerostite sunt singurele perfecte. Un asemenea nume obligă prezenţa apelativului *doamnă*, purtat ca un titlu de nobleţe. În fond, e cel mai aproape de numirile personajelor de basm, de obicei anonime, fie ele fete, prinţese, împărătese sau zâne, are deci o sonoritate arhetipală."[138] Este adevărat că o notă de subsol a autorului ne lămureşte, într-un fel, motivul folosirii lui „T." şi ne dezvăluie chiar numele întreg al personajului, Maria T. Mănescu, amintit doar încă o dată, spre final, în fraza testamentară a lui Fred Vasilescu (deci folosit astfel din necesităţi de autentificare juridică); însă asta nu reduce posibilitatea semnificaţiei sus-amintite (ori a altora), dată fiind semnalarea numelui întreg în subsolul textului (chiar dacă acest subsol nu e un simplu sub-text, ci, în fond, un fals paratext, în termeni de pragmatică). Strălucirea de neon a acestui „T." este atât de pregnantă încât numele întreg al purtătoarei este îndeobşte trecut cu vederea de către critici, ca şi cum nu ar avea nici o relevanţă. De altfel, autorul însuşi afirmă: „Acest T. nu este o iniţială, cum s-ar părea, căci *a devenit un adevărat nume* (s.n., M. I.) şi nu ştiu dacă n-ar fi trebuit să fie scris Te." În caracterizarea exegeţilor, Doamna T. devine frecvent „enigmatică", „misterioasă" – aceştia fiind termenii cel mai des întâlniţi. Astfel, trimiţând la o cronică a lui Perpessicius, Liviu Călin notează: „Cele două cupluri Ladima – Emy Răchitaru, d-na T. – Fred Vasilescu prilejuiesc criticului constatări din cele mai subtile privind linia energică, apăsată, în portretul lui George Demetru Ladima şi filigranul în care e prinsă cu profilul ei *enigmatic* (s. n.) d-na T."[139] Maria Vodă Căpuşan insistă şi ea în aceeaşi direcţie: „Doamna T. nu e poate doar simbol al eternei feminităţi şi al misterului său..."[140] Mai mult decât atât, în viziunea lui Călinescu personajul devine de-a dreptul evanescent: „Îmi mai rămâne să-mi lămuresc existenţa

[138] Ioana Pârvulescu, *Alfabetul doamnelor*, Ed. Crater, Bucureşti, 1999, p. 153 – 154.
[139] Liviu Călin, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976, p. 109.
[140] Maria Vodă Căpuşan, op. cit., p. 268.

enigmatică a doamnei T., căreia mulți îi dau importanța unui personagiu esențial. Eu cred că în planul real nu există ca femeie decât Emilia. Numai femeia de toate zilele se poate caracteriza. Doamna T este fantoma romanului, aspirațiunea lui Fred, obscură și enigmatică tocmai prin aceasta, și dacă autorul n-a știut să-i dea tonuri de ulei, este pentru că n-a putut s-o scoată din mediul ei aerian. Poate de aceea Fred, om scrutător, a refuzat s-o mai aibă: pentru a nu descoperi în ea o ființă reală, comună, asemeni oricărei Emilii."[141]

Plăcerea lui Camil Petrescu de a recurge la enigme care să capteze atenția cititorului (de ce Fred a părăsit-o pe doamna T.? De ce s-a sinucis Ladima? Ela este sau nu este adulterină? ş. a.) este pusă în evidență și de aceste semitonuri onomastice (doamna T., Ela, G.) printre care se mai ivește și un D., cel mai misterios dintre ele, întrucât, deși desemnează un personaj-cheie, are parte de un portret ciudat, cu trăsături care-l apropie de Ladima, dar fără a i se suprapune întru totul. Așa încât, dacă incursiunea interogativă asupra celorlalte personaje era una închisă în întrebarea *de ce?*, interogația asupra lui D. se rezumă la întrebarea *cine?*. Uneori întrebările de acest gen, în acest roman-șaradă care e *Patul lui Procust*, își găsesc răspunsul ușor: asteronimul folosit de câteva ori de către doamna T în scrisori e deconspirat de către autor într-o notă: „acel enigmatic *** era fiul acelui mare industriaș pe care l-am numit convențional în romanul meu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* Tănase Vasilescu." – e vorba, deci, de Fred Vasilescu. Alteori însă, ca în cazul lui D, a-nominalizarea poate că sugerează, în afara unei calități a doamnei T – pudoarea, discreția – ideea că enigma, misterul e parte componentă a existenței sociale. „Procustizarea" reciprocă, datorată limitelor subiectivității fiecăruia, devine astfel reprezentată și la nivel onomastic – în speță, în cazul surogatului unui nume, D. Maria Vodă Căpușan pune din nou punctul pe „i": „S-a glosat mult pe marginea Erosului camilpetrescian – poate partea cea mai cercetată a operei sale – despre dragoste și gelozie, temă prezentă, cu rare excepții, în romanele ca și în piesele sale. Doamna T. iubește astfel pe D. (sic) și pe Fred Vasilescu. Cel de-al doilea intră în relații cu Emilia, iubită de Ladima, pe lângă mulți alții, amintiți în roman, sugerând că «închiderea» tramei e o convenție. Și lanțul se leagă în cerc, printr-o lovitură de teatru, cu ultima scrisoare adresată de poet Doamnei T., fiind și el, ca și toți ceilalți, între două partenere. El «ia» în ultimul moment locul lui D., care se revelează acum drept dublu al său – confundat chiar cu el de primii critici ai romanului, după cum o consemnează unele recenzii. Nu e, evident, neglijență a autorului ce nu și-ar fi diferențiat destul personajele; D. e conceput deliberat ca «sosie» a lui Ladima, cu care se aseamănă în condiția sa de «scriitor neînțeles», în planul receptării sociale. Dar Ladima se impune cu atât mai mult, ca diferență, ca valoare. Și D. nu

[141] George Călinescu, *Ulysse*, E. P. L. , București, 1967, p. 154.

poate fi asemănat cu ziaristul – om de acţiune politică. Sunt confundabili doar pentru cititorul prea îndelung nutrit cu o anume literatură privilegiind absolut subiectul de dragoste al romanului."[142]

Dar probabil cel mai important aspect legat de onomastica prozei lui Camil Petrescu este acela, deja semnalat la începutul analizei, al neutralităţii majorităţii covârşitoare a numelor, a lipsei lor de ostentaţie, de expresivitate (exceptându-l pe „Lumânăraru", care, de fapt, este o poreclă – iar o singură poreclă într-o proză eminamente realistă nu schimbă fundamental „profilul" întregii serii onomastice, ci abia îi dă o nuanţă de realism în plus). S-ar putea spune, cu alte cuvinte, că mult clamata anticalofilie are parte de reprezentare şi la nivelul onomasticii personajelor: numele nu sunt frumoase sau urâte (eventual enigmatice, datorită rezumării la iniţială, cu jocul pe care deja l-am comentat), sunt obişnuite, de o normalitate care o anticipează pe aceea a poeticii antroponimice a lui Radu Petrescu, dar, mai înainte de acesta, a lui Anton Holban. Observaţiile lui Nicolae Manolescu referitoare la caracteristicile şi inovaţiile prozei lui Camil Petrescu (duse până la capăt de Holban) pot fi extrapolate, mutatis mutandis, în câmpul comentariului asupra numelor: „Camil Petrescu este probabil cel dintâi la noi care a simţit nevoia să coboare, în romanele sale, viaţa de pe scenă în stradă: atât în sensul introducerii în limbajul eroilor a banalităţilor cotidiene, cât şi în acela al renunţării la emfaza care marca totdeauna, în romanul doric, vorbirea şi gesturile personajelor."[143]... Cât şi numele personajelor, am zice noi, continuând ideea, căci *emfaza* pomenită e acea componentă care lipseşte, fericit, şi din compartimentul onomastic. Faptul că utilizarea criptonimelor evidenţiază personajul, îi dă o „aură" specială, nu contrazice decât aparent sensul general al prozei lui Camil Petrescu, întrucât e vorba de o subliniere „naturală" (ea se datorează pudorii[144] doamnei T. sau pur şi simplu necunoaşterii numelui întreg). „Convenţia dorică – spune Manolescu – e guvernată de ideea de semnificativ şi ierarhia evenimentelor

---

[142] Maria Vodă Căpuşan, op. cit., p. 280.

[143] Nicolae Manolescu, op. cit., p. 348. Pe de altă parte, apropo de emfază, Mihai Iovănel aminteşte de observaţia lui Mihail Sebastian referitoare la preţiozitatea unui nume precum Fred: „O temă corelată «onomasticii mondene» este onomastica literară *en vogue*. Scriind despre romanul *Patul lui Procust* al lui Camil Petrescu, Sebastian remarcă – singular printre cronicarii momentului – „detaliul preţios" că numele lui Fred Vasilescu este „aproape vulgar" şi că a fost dat de autor cu „un curaj special", dată fiind „în literatura noastră tradiţia ieftină de a se da personagiilor de roman sau de teatru, nume «avantajoase»: Giorgian, Comşa, Adrian, Valeriu, Drumeş etc." (Mihail Sebastian, „Camil Petrescu: *Patul lui Procust*", în „România literară", nr. 55, 4 martie, 1933) - apud Mihai Iovănel, *Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, Cartea Românească, Bucureşti, 2012, p. 15.

[144] Termenul, aşa cum a demonstrat Ovid S. Crohmălniceanu, pare impropriu, în condiţiile în care doamna T. – ca, de altfel, toate personajele ce au de spus/scris ceva în *Patul lui Procust* –, cu declarata oroare de exhibiţionism cu tot, nu doar mărturiseşte că s-a culcat cu D. (pe care nu-l suferă), ci şi descrie acuplarea. Dar, cum ne arată acelaşi critic, indiscreţiile sunt justificate: „Ciudatul exibiţionism al personajelor, necorespunzător cu felul lor de a fi, aşa cum ne-a fost descris, corespunde însă statutului lor literar. Ca să treacă din «dosarul de existenţe» într-un «roman» trebuie să accepte o impudoare fundamentală, a noului lor univers. →

epice este totdeauna în funcţie de capacitatea lor de a determina reacţii profunde de conştiinţă (dacă ne referim la romanul psihologic) sau de a motiva complet înaintarea acţiunii (în orice fel de roman). Nimic secundar sau derizoriu n-are ce căuta, în principiu, în trama epică a unui astfel de roman, greşit considerat de obicei ca o reflectare fidelă şi integrală a vieţii: el seamănă mai degrabă cu o epură, în care sunt reţinute doar acele elemente care pot anticipa sau justifica o acţiune, sau motiva o reacţiune (psihologică). Obiectul romanul doric este, într-un fel, esenţa realului, nu existenţa vie şi concretă. Vorbind de autenticitate, Camil Petrescu a avut în vedere nu numai deteatralizarea romanului, scoborârea personajelor în stradă, dar şi combaterea acestui abuz de semnificaţie."[145] Deteatralizarea (pe care, de altfel, criticul o consideră doar pe jumătate realizată de către Camil Petrescu, însă deplin atinsă de Anton Holban[146]) şi renunţarea la „ierarhia de semnificaţii" caracterizează, în fond, şi stratul onomastic, întrucât numele nu mai trimit semantic la trăsăturile personajului, nu mai au nici măcar sonorităţi „retorice" sau calofile, prin urmare nu mai sugerează *prin ele însele* semnificaţii mai mult sau mai puţin profunde. În concluzie, gradul de autenticitate (în sensul de adecvare la realitate) al numelor proprii creşte enorm în proza lui Camil Petrescu (şi, cum vom vedea, în anumite romane ale lui Anton Holban), dat fiind că aceste nume sunt date de autor din perspectiva „ionică", adică aceea relativă şi subiectivă a unui narator amestecat printre personajele sale, care nu priveşte lumea de sus, ca totalitate, şi, prin urmare, nu îi cunoaşte desenul, ci doar câteva fragmente; de aici şi consecinţa deja subliniată: aceea a limitelor cunoaşterii, exprimate *şi* prin criptonimie: „Întrega poetică a romanului camilpetrescian exprimă renunţarea curajoasă la iluzia cunoaşterii absolute a omului. (...) Lumea romanelor camilpetresciene nu e doar una a individualismului radical şi a revoltei contra totalităţii constrângătoare, dar şi una a enigmelor menite să nu fie soluţionate. Nici o motivaţie universal valabilă nu mai poate fi edificată pe multiplicitatea de motivaţii posibile. Sufletele noastre îşi duc în eternitate tainele singulare. Privim nodurile şi firele încâlcite de pe dosul covorului; modelul de pe faţă nu-l vede decât Dumnezeu. Când romancierul ionic a ales partea omului, a pierdut-o instantaneu pe aceea divină."[147]

→ Căci – sugerează Camil Petrescu - «literatura» e o enormă indiscreţie!" (Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1984, p.201) Pe de altă parte, revenind la chestiunea ocultării numelor proprii, care reprezintă o dovadă de consecvenţă întru discreţie dar e contrazisă de indiscreţiile pomenite, trebuie spus că situaţia nu e chiar atât de ireconciliabilă pe cât pare: în fond, ascunderea numelor unor persoane despre care mărturiseşti lucruri esenţiale (un act amoros silnic, o dragoste profundă etc.) într-o corespondenţă cu un *scriitor* nu e măsura de prevedere cea mai puţin naturală. Numele pare, adesea, mult mai important decât actul, deoarece numele identifică actantul, pe când actul, cu toată investiţia lui existenţială, rămâne, ca să spunem aşa, în anonimat.

[145] Nicolae Manolescu, op. cit., p. 349 – 350.

[146] Cf. ibidem, p. 353, 363 şi passim.

[147] Ibidem, p. 403.

Gala Galaction
Papucii lui Mahmud (1931)

Papucii lui Mahmud, „frumoasă *conte philosophique* pe cât de expresivă, pe atât de educativă”[148], etalează câteva nume expresive, alături de altele „ordinare”: Vasile lăutarul, sergentul Iorgu Mutafu, grefierul Ţigle Iordănescu, Iordan Ostreanu zis Orbul, arendaşul Nicolache Piua-Petri şi soţia sa Cleopatra, cârciumarul Vancea, Dumitru Găzaru zis Grecu, părintele Năstase, soldatul Bucică, Savu Pantofaru, prizonierul turc Mahmud, baba Slamna, moş Pantilie, Uţa preoteasa, Anghel şi Raliţa (părinţii lui Savu), doctorul ardelean Cloajă, părintele sihastru Silvestru (fostul pandur Simion), părintele Agatanghel, negustorul turc Ibraim, curelarul Marcu Goldstein, cârciumarul Tache Chimigea, Marica ţiganca, vătaşul Biolan, şef de ţigani zavragii, ţiganii Paşol, Iscru, Uaraipan, Sfârnoagă, Bate-n-loc, copiii adoptivi Safta, Matei, Constantin, Florea, Vlad şi Miala, arhimandritul Veniamin.

După cum se vede, apar şi câteva porecle, legate de profesiune (Pantofaru), de origine (Grecu) sau de vreo particularitate fizică (Orbul). Savu Pantofaru, protagonistul romanului, va căpăta şi un supra-nume, în parte ironic, în parte reprezentând noul său destin – Hagi-Papuc: „Mulţimile povăţuite de instinct legau în această poreclă ingenioasă vagi impresiuni de cucernicie şi de înălţime sufletească, culese din preajma cizmarului penitent, cu însăşi meseria lui şi cu forma specială a dărniciei lui. Hagi-Papuc era pantofarul închinat unui ideal de sfinţenie şi de îndurare (de puţini cunoscut), şi care şi-a găsit acest vad original că încalţă de pomană pe cei mai nevoiaşi şi mai desculţi dintre calici. Şi mitul adâncea pivniţe sub pământ, arunca foişoare până în nouri!” Mai mult, faima sa de dărnicie este concurată de cucernicia şi de apetitul său de propovăduitor al cuvintelor sfinte, drept care, atunci când intervenţiile sale în certuri deranjează, dau naştere altor porecle, de data asta răutăcioase: „Şi supărarea, zeflemeaua, nedumerirea (întărite cu bănuiala că cel ce dădea papuci de pomană nu era în toate minţile) odrăsleau altă poreclă. Astfel, pe toată albia Vezii, Savu era Hagi-Papuc, dar pe valea Călmăţuiului şi pe valea Oltului Savu era «Savu Filoscosu», «Savu Vraciu», «Savu Deznoadă-Câini»...”

[148] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2008, p. 501.

Cezar Petrescu
Baletul mecanic (1931)

În prima jumătate roman „de consum”[149], iar în a doua – străvezie parabolă cu „recuzită” science-fiction (marcată prin referințe ale genului), *Baletul mecanic* e plin de clișee și de personaje „tipizate” (naivul îndrăgostit, femeia demonică ascunsă sub masca angelicului, cartoforul, bruta etc.). La capitolul nume proprii, sunt de consemnat bizareria numelor – dat fiind că sunt purtate de personaje românești (chiar dacă în mediul cosmopolit al Rivierei Franceze): Guguf (cartoforul incurabil), Bibia (bruta „cu suflet”), Eliazar (manipulatorul feroce și ultra-cinic) – numele din urmă îl mai găsim în *Întunecare*, dat unui personaj episodic, un matematician megaloman. Celelalte intră la categoria adecvării: bancherul cu origini grecești Zolittis, camerista cu origine incertă Celina, rusoaica Nadia Vologhin, americanul Dickie Hood, fiul unui senator și fabricant de conserve milionar, Mahmud, „maseurul negru, un sudanez uriaș și superb, lat în spate și strâmt în șolduri, ca basoreliefurile egiptene”; dar și Sami Goldstein, „anatomistul roșu și pistruitat”, rusul Egor Uvarovici Karataiev, „inițiat al științelor oculte și fanatic adept al metempsicozei”, mecanicul neamț Gustav, profesorul de dans Gaston (care, aflăm, e un pseudonim urban și „profesional”: „Gaston, fecior de vădană dezmierdat acasă cu diminutivul indigen Guță, înainte de a-și alege un pseudonim mai adecvat carierei coregrafice”), omul de serviciu Maftei (unul din puținele nume românești, alături de cel al protagonistului, Dan), despre care Sami spune cu răutate: „coborâse abia de alaltăieri din maimuță”; Ludmila, „croitoreasa bălană și tristă sub haina cernită”, Betty, „coafeza cu ochii verzi ca marea de la Saint-Malo și cu unghiile lăcuite cu sirop de zmeură”. Plus Țibic – pitoresc nume „de vagabond”, potrivit băiatului de 10 ani care trăiește pe străzi, fură pentru a supraviețui și declară nonșalant: „Pe mine mă cheamă Țibic. Țibic – Țibichi, tot una e”.

Personajul-narator, purtând neutrul nume „Dan” (dar alintat de mamă și de Ludmila cu „Dănuț”, iar de către tovarășii de viață mondenă sau de către maseurul sudanez cu „Dany”), e receptiv la sonoritățile și eventualele conotații ale antroponimelor. Astfel, când Egor observă că Gaston se încurcă cu logodnica lui Sami, Betty, protagonistul comentează: „Ce ai cu băiatul? i-am luat generos apărarea. Cu tot numele lui de prim-amorez pentru fetele de mahala, bietul Guță e un băiat bun... Își întreține mama paralizată, poartă de grijă de o soră mai mică, la școală...”; derizoriul numelui pare să fie compensat, în ochii lui Dan, de bunătatea personajului, în contradicție însă cu actul imoral al legăturii cu Betty.

---

[149] „Baletul mecanic este un roman curat senzațional și, prin lipsa de orice inutilă pudoare de scriitor serios, mai simpatic decât toate. E un roman cosmopolit, de sleeping-car (…).” - George Călinescu, *Istoria*..., p. 770.

Pe bărbatul supraponderal care-l previne asupra necazurilor ce-l pândesc în preajma Angelei, îl botează cu malițiozitate *Faty*: „Așa îl botezasem eu în derâdere, după numele unui comic obez de cinematograf, celebru în acea vreme." „Angela" devine „Ange", cu sugestia angelității (care se va dovedi complet falsă): „O chema Angela. Ceilalți îi spuneau «Angela cu ochi de azur». I-am spus îndată *Ange*... Există oare ochi de-un albastru mai pur ca acela şi, în dosul lor, o cloacă în care totul să se spurce şi să se învenineze, mai fără tămăduire?" Undeva mai departe reia ideea: „Închisesem viața într-un singur nume îngânat: *Ange*..."

Supranumele „Angela cu ochi de azur" se datorează anturajului şi e preluat de către Dan cu religiozitate. Efectul „malefic" pe care-l generează eroina este ilustrat de reacția bancherului Zolittis – sărăcit şi distrus de aventura cu Angela: „Un fost om... (...) Dacă îl întâlneşti vreodată, opreşte-l şi-i şopteşte numele ei în ureche... Angela cu ochi de azur! Îți garantez că vei avea un spectacol pe care, cu toată averea dumitale, nu-l poți plăti..." Mai târziu, Țibic îl va descrie pe același bancher, referindu-se la același nume: „Mai face şi urât, pe deasupra. Noaptea visează şi geme. Îi clănțăne dinții. Strigă un nume. Un nume de femeie. O cheamă şi geme. Angela cu ochi de nu ştiu ce... De amur, de aur, de abur... Așa ceva."; semnificativ e faptul că „azur" a devenit „abur", cu sugestia derizoriului. Tot derizorie îi apare lui Dan reducerea frumosului „Angela" la mai popularul ca sonoritate (deşi neobişnuitul) „Ghelica", utilizat de către Bibia: „Deveneam hamal, redus la misiunea de a transporta bagajele. Iar *Ange* a mea, Angela cu ochi de azur, devenise o Ghelică, diminutiv de la o Anghelică suburbană oarecare, sora unui om cu care n-aş fi dorit să mă întâlnesc după miezul nopții într-un cartier pustiu."

În brațele Anei Teodorovna, logodnica lui Egor, nimfomană şi dependentă de cocaină, Dan o strigă pe Angela: „În geamătul scrîşnit al îmbrățişării, i-am strigat numele celeilalte: – Angela mea, *Ange*!" Ana se arată nedumerită: „De ce-mi spuneai Angela? Ange?" Și adaugă: „Pe mine mă cheamă Ana, Anioşca, Ninoşca." Acesta e obiceiul Anei, de a „rusifica" numele tuturor: Daniuşca, Egoruşca, Catiuşca. Prin imitație, Egor îi spune şi el „Anioşca". Dar tot Egor e cel care, ca şi Dan, îi striga numele Anei în brațele altei femei, lucru pe care logodnica îl ştie: „Întocmai ca Egor, când îmi striga numele meu în brațele Catiuştei! Ce nefericiți sunteți!" Numele unei femei strigat în brațele alteia indică într-adevăr o absență seminificativă, o afecțiune neîmplinită în planul realității.

În altă ordine de idei, începutul idilei cu retractila Ludmila se leagă tot de nume:

„Începutul a fost de această simplitate.

– Ludmila... Cum îți dezmierdau numele cei de acasă, când erai mică?

– Tata îmi spunea câteodată Ludi. Dar mama întotdeauna: Mila...

– E un nume ca pentru tine, Ludmila... Mila... bunătatea... discreția...

– Îmi place mai bine să mă chemi Ludi, Dănuț!

Ea mi-a spus îndată Dănuţ – ca mama.

– Bine, Ludmila mea mică. Ai să rămâi Ludi. Deşi îmi pare că-şi scoate cornițele puțin freudism în gustul acesta pentru alintarea tatălui, în loc de dezmierdarea mamei.

Ludmila mă priveşte cu ochi mari. Nu ştie ce e aceea freudism. Iar dacă ar şti, s-ar da îndărăt cu spaimă. Multe nu ştie din câte cunosc eu. E ignorantă, simplă şi pură."

Dan remarcă semantismul celei de-a doua jumătăţi a numelui („Mila"), adecvat, după cum menţionează, croitoresei discrete şi iubitoare, şi este sensibil şi la faptul că Ludmila îl alintă precum mama, diminutivându-i prenumele. Interpretarea freudiană a preferinţei fetei pentru „botezul" tatălui în locul „botezului" mamei indică simplitatea ignorantă a fetei, respectiv diferenţa dintre cei doi, a lumilor din care provin.

Dacă Ludmila îl alintă „Dănuţ", Angela în schimb recurge la o serie întreagă de apelative prin care vrea să-şi sublinieze afecţiunea, dar care sugerează mai degrabă afectarea: „Aşa devenisem în alintările ei: Motocel, pisicuţ, chou, ciufulici, fidel...".

Un exemplu de nume „exotic" fără să fie propriu-zis exotic este acela căpătat de basetul lui Egor: Elefterescu. Insolitul vine nu din nume, ci din atribuirea lui unui câine – din motive pe care personajul le clarifică: „Elefterescu nu-i animal! Dacă ar fi animal l-ar chema Biju, Ursu, Coco, Hector, Sultan, Nero... Aşa cum îi cheamă pe toţi câinii voştri. Dar Elefterescu de colo, de sub scări, nu e câine. Pan Elefterescu e avocat! Ţi-o jur eu, Egor Uvarovici Karataiev, ex-pictor decorator, ex-aghitoant al generalului Scerbaceva şi o mulţime de alte exuri... E avocat, pe onoarea mea!"

Egor, care crede în transmigraţia sufletelor, completează explicaţia: „Îl bat. Îl alung. De doi ani, nu l-am cruţat o zi... El tace şi rabdă! Ştie că-i vinovat şi că trebuie să ispăşească... I-am dat fel de fel de nume, ca să încerc. N-a răspuns la nici unul. Cum i-am spus Elefterescu, a început să clatine din coadă, să ţopăie şi să se bucure, după cum îl vezi. De atunci îl pocnesc peste burtă şi peste bot; iar el, în loc să scheaune şi să fugă, îmi cere din ochi să-l mai pocnesc şi să-i uşurez sufletul..." Coincidenţa morţii avocatului, care-l extorcase pe Egor, cu apariţia câinelui, precum şi faptul că acesta nu răspunde la nici un nume „normal" de câine şi se lasă bătut fără să fugă ori să se apere, îi dau rusului convingerea că în animal sălăşluieşte sufletul omului dispărut.

Enigmaticul bătrânel, savant şi artist „davincian" care pregăteşte „baletul mecanic" al automatelor ce întruchipează „Puritatea", „Ura" etc.[150] nu-şi declină

[150] „Desigur, procedând astfel, d-l Cezar Petrescu a înţeles să insereze, într-un roman pământesc, baletul simbolic al manechinelor, iluminând, cu un joc de mătasă şi melodie, o poveste întunecoasă şi voind să spuie că manechine şi oameni sunt regizate de aceleaşi necunoscute forţe obscure." (Perpessicius, *12 prozatori interbelici*, antologie de Dumitru D. Panaitescu, Eminescu, Bucureşti, 1980, p. 207.)

numele „real”: „Zi-mi *domnule Coppelius*, de vreme ce eu singur mi-am ales numele acesta hoffmannesc.” Referința este, însă, refractată, căci personajul „Coppelius” provine din baletul-pantomimă *Coppelia* pe muzica lui Léo Delibes, cu premiera în 1870, inspirat de povestirea lui E.T.A. Hoffmann, *Omul cu nisipul*; dar în același timp este și justificată, dat fiind că personajul inspirator al numelui încearcă să mute sufletul unui om în trupul unei păpuși mecanice. Totodată, însă, personajul lui Cezar Petrescu nu are nimic negativ, așa cum îi declară el însuși protagonistului: „Cu tot numele meu hoffmannesc, nu cumpăr suflete, nici nu-s vampir și nici nu te angajez în cine știe ce aventură fantastică. E ceva foarte simplu!”

Dar angajații săi preferă să-l numească într-un mod neutru, generic, „profesional”, potrivit modului în care e perceput de către întreaga echipă: „Pentru noi toți însă, omul cu anunțurile ciudate de ziar a devenit îndată *Patronul*. Adică șeful răbduriu, atoateștiutor și omniprezent, animatorul care inspiră încredere și impune respect, acel patron unic și himeric visat de toți proletarii lumii.”

Finalul romanului evocă din nou, căutând efectul, supranumele „femeii fatale” Angela: „Mâna lui Țibic, pungașul de buzunare. Mi-a prins mâna să mă târâie prietenos, protector, îndărăt, în noapte, în ploaie și-n vânt, spre culcușul din gang, unde ne-așteaptă spălătoreasa durdă de morți și tovarășul meu cel nou de culcuș, Zolittis, nebunul cu spume la gură, care visează noaptea strigoaice și strigă un nume.

Un nume pentru amândoi.

Angela cu ochi de azur.”

Cezar Petrescu
COMOARA REGELUI DROMICHET (1931); **AURUL NEGRU** (1934)

Dipticul format din *Comoara regelui Dromichet* și *Aurul negru*, cu sămănătorismul[151] său întârziat, cu influențele sale sadoveniene și cu inegalitățile sale[152], ne oferă o galerie de personaje-tip, respectiv o serie de nume ce par adecvate sub unghi realist și, uneori, suficient de pitorești: Zaharia Duhu, răzeș cultivat și eminamente „om de omenie” (cu un accent posibil simbolic al lui „Duhu”,

[151] „Ca în toate romanele noastre sociale, de la N. Filimon la d. M. Sadoveanu, ruina boierilor și ridicarea ariviștilor este motivul ce revine în toată țesătura *Comorii regelui Dromichet*.” - Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 4, Ed. Minerva, București, 1970, p. 289.

[152] „Congestionat de material, d. Cezar Petrescu sadovenizează aci eroic, prin expresie și structura personagiilor. (…) Aceste pilde remarcabile de a reda o atmosferă sunt însă și dovada concepției hibride a acestui roman, în care d. Cezar Petrescu târăște o avalanșe de procedee și o încălcare de metode, un gros mâl sămănătorist, o romantică deformare a psihologiei, o documentare de cronică și o simplificare de realism popular” - Pompiliu Constantinescu, op. cit., p. 291 – 292.

dat fiind că eroul e *bântuit* de vocile trecutului, de legendele locului cu privire la comoara regelui Dromichet, învingătorul lui Lisimach), „mătuşa Ruxanda", mama lui Zaharia, Oarţă, nevolnicul, mâna dreaptă a aceluiaşi protagonist, Alexandru Opriş, profesor şi prieten al aceluiaşi, Dinu Grinţescu, inginer geolog şi alt prieten, Emil Sava, avocat şi prefect, Ilie Sacară, vechil – şi fiul său, Nicachi (cacofonicul nume s-ar putea să nu fie străin de o intenţie satirică, dat fiind că personajul e un Dinu Păturică sadea, alături de tatăl său, de altfel), Nichifor Răţoi, vizitiu, „ţigan din neam de rob", Iordan Hagi-Iordan (personaj cunoscut din *Calea Victoriei*), baciul Timofte Gîţulea, fost haiduc în „ţara ungurească", Leiba Ţudic, crâşmarul evreu şi feciorii săi, Moişilică şi Abeles, baba Maranda Cuţui, „mare meşteră la descântece de boală şi de deochi" (şi pomenită de narator mai des ca „Maranda Cuţuianca", sugerând probabil perspectiva comunităţii), părintele Toma Avramescu, boierul Boldur Iloveanu (pe care, aflăm din romanul următor, mama îl alintase cu „Boldy"), fiul lui Enache Iloveanu („paşoptist cu idei occidentale") şi cuplul Gheorghieş al lui Costache Tăpăligă (devenit argat în casa Ruxandei) – Sanda lui Alecu Toader Precup a Dăscăliţei (despre care naratorul spune: „cu tot numele lung cât o zi de post, e fetişoară abia de-o şchioapă, cu nasul cât un bumb."), cuplu ce trăieşte nefericirea de a nu-şi împlini dragostea pentru că tatăl fetei vrea s-o mărite cu altcineva, mai cu stare, iar apoi piere, melodramatic, într-o îmbrăţişare „eternă", în incendiul care mistuie biserica din Piscul Voevodesei. Numele cel mai exotic, potrivit pentru a scoate în evidenţă personajul, este cel al surorii lui Alexandru Opriş, „Madala"; din păcate, stranietatea numelui nu este de ajuns pentru a da relief fetei, care rămâne o schiţă, în mod analog crochiului pe care fratele i-l face cu creioanele colorate ale lui Petruţă. Care Petruţă, nepot de soră al Ruxandei, rămas orfan, e menţionat la început, de către narator, drept „Petruţă al lui Tudose", apoi, ca la catalog, „Tudose S. Petruţă", pentru ca după ani, devenit licean la Bucureşti, să fie tachinat de către Zaharia cu un „Bună dimineaţa, domnule Petru V. Tudose, premiant I al Liceului Sfântul Sava şi viitor membru al Academiei Române"; iniţiala „S" devine „V"– şi rămâne aşa până la sfârşit, ceea ce poate să însemne că „S" reprezintă doar o scăpare auctorială sau tipografică.

Bineînţeles că din lumea aceasta rurală nu lipsesc poreclele, mai ales cele răutăcioase – astfel Zaharia Duhu ajunge, prin obsesia comorii lui Dromichet, de batjocura satului: „Zaharia Duhu avea acum şi o poreclă: Zaharia Dromichilă. Copiii îl strigau: Moş Dromichilă! Îşi auzea numele în urma lui, azvârlit ca o piatră de după garduri şi de după porţi."

La fel de înţeles este şi reticenţa de bun simţ a perspectivei populare faţă de deformarea urbană a numelor, aşa cum se întâmplă când mătuşa Ruxanda aude pentru prima dată numele soţiei lui Petru (devenit profesor universitar):

„Şi zici că o cheamă Cecil? întrebă mătuşa Ruxanda din fundul patului. (...) ce fel de nume e acesta, Cecil?

– Un nume ca oricare altul! lămureşte Petru V. Tudose, întorcându-se de la fereastră. Un nume cum se obişnuieşte la oraş. Cecilia... Ca Madala şi ca o sută de alte nume."

Prescurtarea snoabă a numelui „Cecilia" în „Cecil" e imediat percepută de bătrâna de la sat ca nefirească, iar Petru (fost „Petruţ"), este evident deranjat de această „amendă" şi recurge, pentru a-şi susţine perspectiva, la comparaţia cu „Madala" – ceea ce trădează, involuntar şi rizibil, încă o dată anomalia, căci nici acest nume nu e unul obişnuit, dimpotrivă.

Poreclele nu ţin, însă, doar de lumea mică a satului, ci şi de lumea „mare" a capitalei şi a afacerilor, căci iată, aflăm că magnatul Iordan Hagi-Iordan „în lumea băncilor, a petrolului şi a bursei, avea un nume: Rechinul. Și, într-adevăr, înfăţişarea i se potrivea poreclei. Cu dinţii lui feroci, cu ochii mici, cu rânjetul şi cu neîndurarea faţă de tot ce întâlnea înainte-i apărea ca o grandioasă fiară de pradă, creată pentru apele adânci şi vaste, pentru furturile cu prăbuşiri şi naufragii, prin care domnul Emil Sava, cu micile sale vicelnii de avocat şi de politicastru provincial, cerca şi el să se strecoare ca un biet peştişor inofensiv, cu gingii de cartilagiu şi cu înotătoarele de gumă." Semnificativ e faptul asemănării *fizice* a personajului cu mamiferul evocat, subliniind rapacitatea şi lipsa de scrupule a omului de afaceri (aşa cum îl ştiam deja din romanul *Calea Victoriei*).

Un ultim aspect onomastic semnificativ îl reprezintă o precizare legată de numele de servitor al celui ce-i slujeşte boierului „de viţă" Boldur Iloveanu: „Pe valet îl chema Joseph. Poate în actul lui de naştere numele de botez să fi fost altfel. Însă profesia de serv îl obligase să-şi aleagă unul din limitatele nume, cunoscute şi obligatorii acestei bresle. A devenit deci Joseph. E foarte probabil că nici nu-şi mai aminteşte să-l fi chemat vreodată altcum." Interesantă aici rămâne precizarea că breasla servitorilor implică un anumit nomenclator, adică respectarea unui cod de recunoaştere a profesiei; cu un accent în plus reprezentat de precizarea că purtătorul numelui „profesional" s-a identificat într-atât cu acesta încât nu-şi mai aminteşte numele din acte – ceea ce întăreşte impresia lăsată prin atitudine şi ocupaţie, şi anume aceea că s-a „pierdut" definitiv în rolul de slugă, că funcţia i-a confiscat cu desăvârşire viaţa.

Aurul negru reintroduce în scenă o bună parte a personajelor din prima parte a dipticului, adăugându-le altele: Vartolomeu Diaconu, şeful haltei din Bărăgan, transferat ca şef al gării din Piscul Voevodesei, Tina, soţia lui, Duţu şi Nevăstuica – copiii, Izu Protopopescu – fratele Tinei Diaconu, funcţionar contabil, Mache Ionescu – impiegatul în concediu, care de fapt e doar menţionat (şi e de menţionat doar pentru ecoul caragialesc pe care-l aduce atât ca nume, cât şi ca personaj); tot doar menţionat este şi Alexandru Vardaru, ca ministru de interne (de astă dată ecou din *Întunecare*); Mihai Peclu, logodnicul

Ilenei lui Alecu Toader Precup, cea a cărei soră, Sanda, şi-a pierdut viaţa în flăcări în romanul anterior, inginerul Sebastian Luduş, Gică Elefterescu, ministrul de finanţe, Horia Ţincoca, ipocrit politician radical din opoziţie, Vasile Ţincoca, fratele său, „om de afaceri şi de încredere al unei societăţi străine" (care, ironic, se numeşte „Ţiţeiul Naţional", pentru a atrage proprietarii români), profesorul Răducanu, vicepreşedinte al Senatului, „bătrân cănit" şi debusolat, inginerul olandez Jan van den Vondel (unul din puţinele personaje umanizate), inginerul Reginald Gibbons, directorul general al societăţii petroliere (personaj malefic, întruchipând, din unghi semănătorist, străinul care îi spoliază pe autohtoni). În acest roman, dată fiind transformarea micii comunităţi a Piscului Voevodesei într-o urbe cosmopolită construită în jurul exploatării petroliere (există până şi un American Bar – deşi dotat tot cu băuturi autohtone, ceea ce poate să sugereze ironic „forma fără fond"), se adună numele (id est personajele) alogene, de „venetici": Gibbons, Jan van den Vondel, Turel, feciorul inginerului Grosu, Liliom Grünwald, băiatul maestrului sondor. La aniversarea onomasticii din 12 ianuarie (de sfânta martiră Tatiana), Nevăstuica le invită pe Emma Grünwald, Maria Polcowschi, Sofia Hirschmeister, Adeluţa Grosu şi Carmen Eftimiu; semnificativ e comentariul naratorului, în care recunoaştem acelaşi tezism semănătorist, respectiv unghiul xenofob: „Proporţia naţionalităţilor era justă. Urma întocmai proporţia amestecului de limbi şi de naţii din şcoala primară de fete a târgului şi chiar din târg. Focul cel mare de pe vremuri purtase grijă să stârpească din sâmbure seminţia localnicilor."

Ideea „confiscării" identităţii româneşti este întărită de două precizări cu privire la Elena Precup (numită de obicei, „ca la ţară", Ilenuţa), fiica lui Alecu Toader Precup: pe de o parte Nevăstuica o aseamănă cu actriţa Clara Bow, iar pe de altă parte, ca soţie a lui Gibbons, devine „Mrs. Helen Gibbons", iar Izu, fratele Tinei Diaconu, comentează schimbarea de statut, dar şi de condiţie sufletească, făcând referire la diferenţa dintre fata fericită dinainte şi femeia nefericită de după, prin prisma onomasticii: „Mrs. Helen Gibbons nu prea are aerul unei persoane fericite, care se bucură de prea mult noroc. Mai veselă şi mai fericită îmi părea când se numea Ilenuţa Precup."

Recunoaştem, de asemenea, manifestarea snobismului (identificat şi în volumul anterior) în nume precum „Memy" (al soţiei lui Demetru Demetrian, fostă clientă a caselor de raport) sau „Bobby", amantul acesteia (pe numele întreg Bobby Alexianu, „fiul cunoscutului Vladimir Alexianu"). Revin şi poreclele sau numele familiare. E cazul „Nevăstuicii", fetiţa familiei Diaconu, care se prezintă ministrului Demetrian (acesta păstrându-şi incognito-ul) ceremonios-copilăresc astfel: „Pe mine mă cheamă Nevăstuica! Nevăstuica V. Diaconu, elevă în clasa a doua primară." Când ministrul comentează potrivirea numelui („Adevărată nevăstuică! spuse cu admiraţie. Pui mic şi viu, de sălbăticiune liberă..."), fata ricanează („Că nu-s aşa de sălbatecă... protestă Nevăstuica."),

drept care bărbatul se explică: „Nici n-am vrut să spun aceasta, domnişoară Nevăstuică! A fost un compliment pe care ai să-l înţelegi mai târziu...”. Vioiciunea şi isteţimea sugerate de nume sunt consonante cu purtarea fetiţei – şi, aflăm, au fost remarcate dintru început, drept care s-a ajuns la poreclă: „Tatiana este numele ei cel adevărat şi creştin, după actul de naştere şi certificatul de botez. Porecla alintată şi zoologică, *Nevăstuica*, a căpătat-o mai târziu, la un an jumătate, când tot unchiul Izu, care-i fusese naş, îndemnat de neastâmpărul ochilor şi mişcărilor, a mai botezat-o a doua oară.”

Şi ministrul aterizat incognito în halta înzăpezită din Bărăgan are parte, fără voie, de un nume familiar, după cum reiese din precizările lui Vartolomeu: „Iar nenea Mitică e domnul ministru al nostru! D. Demetru Demetrian... Aşa îl botezase Ionescu: Nenea Mitică! Făcea cu alte cuvinte apel la domnul ministru să ne salveze domnia-sa, dacă direcţiunea generală şi regională ne uitase: S. O. S., nene Mitică! Vino şi ne salvează, nene Mitică!”; hazul situației este conferit de faptul că atunci când băiețelul, Duțu, îl întreabă de nume, ministrul incognito se dă drept el însuşi, adică se declară a fi „nenea Mitică”. Mai târziu, Abeles, fiul crâşmarului evreu, reconstituie, în fața lui Zaharia Duhu, mecanismul prin care s-a ajuns la acest hipocoristic: „Ce nenea Mitică? A, da! Demetru, Dumitru, Mitică... socoti că a înțeles Abeles.” Personajul ministrului are suficient umor pentru a nu se considera ofensat – și de altfel e construit pe date fundamental pozitive, căci el e victima politică a unei datorii de familie, precum și soțul înșelat, iar atunci când e șantajat pentru a susține o anumită lege, are demnitatea de a demisiona. De remarcat că obligația de a intra în politică se datora în primul rând *(re)numelui* familiei din care descinde, căci Demetru Demetrian, „făcea politică din pasivitate, fiindcă îl obligase în tinerețe o tradiție de nume, de familie și de partid, mai ales manevrele unui grup din partid, care avea nevoie de-o firmă și de girul unui nume”, iar „numele Demetrienilor însemna un steag indispensabil pentru partid, fluturat în lupte de șase decenii și de două generații”.

Anton Holban
O moarte care nu dovedeşte nimic (1931); **Ioana** (1934); **Jocurile Daniei** (1971)

Aşa-numita „trilogie a lui Sandu” implică un regim onomastic asemănător ca trăsături. E vorba în general de nume „comune”, lipsite de ostentație, „respirând” un aer de relativă normalitate și conforme cu o proză de analiză psihologică, deci cu o proză care nu vrea să contrarieze construcția romanescă mimetică, realistă, ci doar vrea să schimbe optica asupra realității prin asumarea

unei perspective declarat subiective şi, în consecinţă, prin relativizarea acesteia[153]. Autenticitatea, cea mai vânată categorie a psihologizanţilor şi a „trăiriştilor", defineşte astfel discursul lui Holban şi, implicit, stratul onomastic. Luând ca reper fraza lui Nicolae Manolescu („Opera lui Anton Holban ilustrează în chipul cel mai uimitor programul «modernist» al lui Lovinescu: citadinismul, interesul pentru psihologic, aerul snob şi intelectual."[154]), s-ar putea spune, în mod analog, că trăsăturile enumerate, mai puţin cea de-a doua, caracterizează implicit şi onomastica lui Holban – care e vădit citadină, snoabă şi intelectuală. Singura marcă fără corespondent în planul onomasticii este aceea a „interesului pentru psihologic", dat fiind că materializarea ei antroponimică e imposibil de imaginat: ce nume ar putea să *denote*, să sugereze o asemenea dimensiune?

Numele eroilor principali din *O moarte care nu dovedeşte nimic* sunt Sandu, respectiv Irina – nume obişnuite, care înlocuite cu altele, pitoreşti, stridente, ar da prozei lui Holban un aer teatral şi convenţional pe care evident că autorul îl denunţă în primul rând prin ritmul şi stilul notaţiei de jurnal, de confesiune fragmentară[155] şi aproape cotidiană, iar în al doilea rând prin lipsa unei articulaţii dramatice – aceasta fiind înlocuită de un discurs eminamente anticalofil, prozaic. Celelalte nume nu sună nici ele nefiresc în contextul dat: Maia şi Dudu sunt colegele apropiate ale Irinei, Niki Mihail, un prieten comun Irinei şi lui Sandu. Urmează membrii familiei Irinei, cu mătuşi de modă veche, trecute probabil prin pensioane cu educaţie franţuzească (*madame* Lisa, *madame* Cléo, *madame* Aspasie, *tante* Eliza), apoi domnişoarele Riri şi Coca, tatăl Irinei, Michel, căpitan pensionar, şi tânărul Grégoire. Bonbonel (probabil o poreclă), Ivonne Segal, spălătoreasa familiei, Dumitra, boierul Barbu Pandele sunt figurile copilăriei eroului-narator. Completează lista: Florica (o prietenă a Irinei despre care protagonistul notează: „o prietenă oarecare, pe care abia o suportam"), sluga Hamiri, un anume Dascălu, o Ela (o iubită a eroului) şi un Coco („un tânăr agreabil, superficial, uşor paradoxal, serviabil când nu i se cer servicii prea complicate, compătimitor pentru durerile vizibile, spiritual şi amuzant întotdeana. Poartă costume ultima modă, nu lipseşte de la plajă vara, de la ceaiuri dansante, iarna, şi la cazino este un punct luminos."), Marcu, cel ce devine soţul Irinei, Vana, sora protagonistului, Gina, prietena comună eroilor

[153] „Proza nu e obiectivă. Autorul îşi rezervă toate judecăţile morale, împiedicând receptarea condiţiilor adevărate, şi dacă scrierile au vreun interes documentar, atunci îl au numai în măsura în care subiectivitatea autorului ne informează despre ea însăşi ca obiect." – George Călinescu, op. cit., p. 962.

[154] Nicolae Manolescu, *Anton Holban*, în *Lecturi infidele*, E. P. L., Bucureşti, 1966, p 147.

[155] „Romanul se confundă cu jurnalul intim şi-şi descoperă substanţa, nu în creaţia epică (talentul e considerat o prejudecată), ci în capacitatea de a fixa cât mai exact şi cât mai sincer momentele decisive pe care le cunoaşte viaţa interioară." - Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972, p. 479.

principali. Cu excepția celor doi, Sandu și Irina, toate celelalte nume/personaje sunt cu totul secundare[156], fantomatice, căci nu *lumea* e zugrăvită aici, ci *lumea interioară* a lui Sandu, pentru care, de fapt, în centrul atenției se află el însuși și, undeva pe planul al doilea, Irina, femeia pe care experimentează, sadic-misogin, puterea sa de dominare și asupra căreia își debordează cultura și ambigua sa „superioritate". Această „contorsionare" a protagonistului asupra lui însuși e subliniată și de Nicolae Manolescu atunci când vorbește despre „incapacitatea de a crea oameni, tipuri" a lui Holban, adăugând: „Ca și Camil Petrescu, Holban nu e un bun observator, cel puțin în sensul de a observa ceva din afara lui, singurul personaj interesant fiind – cum spune Călinescu despre Camil Petrescu – autorul însuși."[157]

Adesea personajul-narator înlocuiește numele cu câte un „X", semn că personajul respectiv nu are importanță în economia mărturisirilor: mediocrul X, profesorul X, sublocotenentul X, sau pur și simplu „X".

Onomastica romanului *Ioana* nu contrazice observațiile de până acum. Irina e înlocuită de Ioana, nume la fel de obișnuit, și mai apar Viky, sora protagonistei, vărul Charles, Axente, locuitori ai Cavarnei al căror nume evocă zona descrisă și originea personajelor: Hacik, Cadâr ș. a. (până și pisoiul, personaj important din punctul de vedere al autorului[158], poartă numele de Ahmed). Ca și în restul trilogiei, majoritatea numelor sunt cele de botez (și până și adresarea oficială se face pe baza numelui mic, așa cum o face un personaj care i se adresează protagonistului cu formula „domnule Sandu"), concurate sau, adesea, substituite de hipocoristice – semn al familiarității sau chiar al intimității. Astfel sunt Riri, Coca, Niki din *O moarte care nu dovedește nimic*, ori Viky din *Ioana*.

Cel mai interesant personaj rămâne însă acela anonim, bărbatul pentru care Ioana l-a părăsit pe Sandu și care, și după refacerea cuplului inițial, rămâne, paradoxal, prezența cea mai vie din viața acestuia. În *Testament literar* autorul mărturisește că l-a lăsat „anume fără nume propriu" – evident în ideea că numele ar fi fost nu doar inutil, ci chiar un obstacol în receptare, dat fiind că personajul desemnat întotdeauna de Sandu drept „celălalt" nu are importanță atât prin caracteristicile sale individualizatoare, cât prin „funcția" sa: el e cel

[156] „Chinurile în care se contemplă Naratorul au poate și ceva din mazoschismul kierkegaardian; dar printr-o cumplită dezordine a sensibilității triumfă estetic un spirit rațiocinant. De unde, reducția epică la două personaje esențiale – celelalte, adiacente, nu deranjează unitatea duală." - Ion Negoițescu, *Analize și sinteze*, Ed. Albatros, București, 1976, p. 241.

[157] Nicolae Manolescu, op. cit., p 156.

[158] „Ahmed, o pisică, apărând la diferite distanțe, nu ca un decor cum s-a crezut, ci ca un simbol al vieții chinuite între cei doi eroi. În momentul când Sandu speră că fericirea între ei se poate face, Ioana visează un pisic mort; nimic nu se poate schimba, chiar dacă înlocuiesc decorul. Dealtfel, chiar slab psiholog, îți poți da seama că nu se pot vindeca Ioana și Sandu imediat ce vor părăsi Cavarna. Dar cu surprindere am văzut că a fost neobservat efectul ultim, și nu s-a dat nici o importanță deosebită lui Ahmed pe care-l preparasem cu atâta migală." (Anton Holban, *Testament literar*, în *Opere*, II, Ed. Minerva, București, 1972, p. 18)

pentru care Sandu a fost trădat, el e *termenul de comparație* al lui Sandu; cu alte cuvinte, deşi Sandu îl cunoaşte, pentru el va rămâne mereu „celălalt", bărbatul care i-a fost preferat de către Ioana.

Jocurile Daniei, romanul postum care încheie „trilogia" autoscopiei lui Sandu, păstrează formula anterioară: în centru se află din nou un cuplu, format din acelaşi personaj-narator şi dintr-o nouă prezență feminină, Dania. Reapar hipocoristice terminate în i/y[159] denotând familiaritatea, dar şi influența culturii franceze (Mady, Milly), Raul (nume franțuzesc, „de oraş", aici atribuit personajului reprezentat de fratele de 12 ani al Daniei – dar în *Răscoala* lui Rebreanu, cum am văzut, atribuit tânărului monden), Conitz – nume mai interesant, ce de-abia „colorează" şirul anodin al celorlalte (alături de numele – sau porecla – unui pictor, „Rigo"), şi desemnând un amic devenit de prisos din momentul în care i-a făcut lui Sandu serviciul de a-l duce la Dania; servitoarea se numeşte, „româneşte", Iulia, iar nepoata unei foste gazde dintr-un oraş de provincie poartă numele de Nutzi (hipocoristic al lui „Elena", aici apare scris, snob, cu „tz" în loc de „ț", aşa cum un nume asemănător, pomenit întâmplător chiar de Nutzi, e transcris „Tantzi"). Reapare X-ul ce desemnează deopotrivă prieteni sau necunoscuți care nu au importanță în ochii lui Sandu, dar e concurat la un moment dat de „B" („evreul B.").

Constantin Fântâneru
INTERIOR (1932)

Singurul roman al lui Constantin Fântâneru oferă portretul unui personaj purtând numele Călin Adam. George Călinescu vede în comportamentul ciudat al eroului manifestările unei crize de imaturitate ce vine „dintr-o prea mare vitalitate, care dă naştere la nelinişte, la întrebări asupra modalității de a se afirma"[160]; Ovid S. Crohmălniceanu consideră, însă, că „mai degrabă avem de a face, în cazul de față, cu simptomele unei dezorganizări clinice, care nu va întârzia mult să se arate. (...) Timpul şi ambiția îşi pun pecetea asupra unei neurastenii progresive, prin fouma filozofică abisală şi vag mistică pe care o iau anxietățile bolnavului. Dilatarea maladivă a vieții interioare se produce în aceste direcții. Obnubilarea conştiinței are loc printr-o beție speculativă, care-i dă victimei iluzia că depăşeşte o condiție existențială comună, cucerindu-şi alta superioară."[161] Indiferent de partea cui se află adevărul (criză de vârstă, la Călinescu, manifestare patologică, la Crohmălniceanu), el nu ne poate împiedica să „recuperăm"

[159] La un moment dat aflăm că Dania are trei nume şi că unul dintre ele include şi un *y*: „(...) Dania nu poate renunța la numele din mijloc, scris cu un *y*." În lipsa numelui întreg, nu e limpede dacă e vorba de snobism sau de adecvarea la o anumită tradiție antroponimică.

[160] George Călinescu, op. cit., p. 964.

[161] Ovid S. Crohmălniceanu, op. cit., p. 496.

şi să valorizăm pozitiv *substratul* posibil al bizareriilor protagonistului. Iar punctul de plecare (sau de sosire) îl găsim chiar în numele său. Căci e greu de crezut că numele de familie al eroului este dat de către autor într-o doară, fără nici o intenţie expresă. Oricum, indiferent de această posibilă intenţie, „Adam" se potriveşte perfect unui „naiv" perfect conştient, contradicţie evidentă şi dăunătoare valoric romanului, căci reflectă esenţa construirii personajului, respectiv a romanului: inocenţa pare programatică (sic), din moment ce protagonistul o conştientizează şi o afişează, ba, mai mult, şi-o comentează astfel: „Trăiesc înviind din ruşinoasă tristeţe, din deznădejde uneori iremediabilă, după zone de naivitate, ca o descalificată pasăre Phönix."; „Adam" se potriveşte unui soi de peripatetician al maidanelor capitalei, ce încearcă o resuscitare individuală a legăturii pierdute cu natura, refugiindu-se în plimbări exaltate: „Când merg pe pământ îl izbesc zăpăcit cu piciorul. Aş vrea să urlu că dispreţuiesc oamenii, că nu-mi pasă de nimic şi că poate să se ducă dracului toată comedia cu arlechini, laolaltă. (...) La urma urmei, mă pot dispensa de grija, atât de omenească, de a avea o conduită de *societate*, pot să strig ca un animal că sunt liber, că mă simt în măduva oaselor liber şi că am pus capăt nostalgiei de societate civilizată. Fie lăudate vieţuitoarele toate şi un soare milostiv să le protejeze. Să trăiască şi ulmii de asemenea care mi-au ţinut umbră şi sub coaja lor să clocotească seva aromată. Îmi arde trupul de bucurie, de mulţumire nesfârşită. Molcom, absent, fericit!"[162]

Se află în acest fragment cam toate reperele profilului acestui nou Adam care, în mijlocul marelui oraş caută solitudinea, respingând societatea (cuvânt subliniat în text chiar de autor) şi lăudând retragerea în sânul naturii. În mod paradoxal, fericirea eroului vine din perceperea absenţei sale („Molcom, *absent*, fericit!") ca persoană „civilizată" (e chiar perceput, de către cei ce-l cunosc, drept un ciudat, un incomod cu purtări „nelumeşti"); în acest context, „Adam" nu poate fi o întâmplare, ci un nume perfect justificat de viziunea protagonistului. „- Trăieşti tu viaţa noastră? Ori ai intuiţia uneia subreale, ca o insectă!" e întrebarea pe care i-o pune un personaj, iar răspunsul este: „- Sunt subreal (...). Lucrurile reprezintă un paravan sub care mă îndepărtez treptat. Efortul de orice clipă mi-e de a rămâne subreal!". Impresia generală la lectura romanului confirmă sugestia unui soi de trăirism, înţeles aici ca existenţă „subreală", adică la un infra-nivel, unde nu contează decât acea dimensiune de dinaintea civilizaţiei: „Mă reculeg cu aerul unui om care vine dintr-o lungă călătorie. Astfel îmi par noi stâlpii casei, prispa. (…) Mă aşez apoi pe pat. Pun cât mai multe

[162] Chiar Crohmălniceanu marchează astfel de pasaje, cum ar fi acela al întâlnirii cu nişte capre păscând, ce îi dă „sentimentul descoperirii unei intense fericiri", dar calificarea sensului acestora e negativă, sugerând (auto)mistificarea: „Un gest de regresiune vegetativă (nepăsare vestimentară, împăcare cu murdăria fizică, vagabondaj pe maidane şi locuri virane, sau recluziune prelungită în cameră) tinde a se da drept o întoarcere la condiţia elementară a vieţii." (Ovid S. Crohmălniceanu, op. cit., p. 497)

cărţi în jur; în zadar. De acum nu înţeleg rostul cărţilor. Sunt deosebit cu desăvârşire de orice e scris în vreo carte. Lumina în care văd ziua, sunetele scoase de învelişul pământesc nu se află zugrăvite nicăieri." Redescoperirea, pe cont propriu, a originarului, re-înnoirea, reîmprospătarea lumii prin refuzul produselor civilizaţiei şi ale culturii (aici, cartea) sunt coordonatele de existenţă ale eroului lui Fântâneru. Iată un alt fragment în care avem descrierea unui nou act de recuperare a sinelui nepervertit, ne-alienat, adamic, originar: „Mă întorc în grădină, mă aşez pe bancă, lângă un strat de flori. O pulbere fină, de răcoare, abureşte frunzele late; dau la o parte ceremonialul şi mă aşez pe pământ cu o palmă sub cap, – blagoslovit pământ rece! îmi bate inima. Scot în soare câteva fire de ţărână: asta; misterul existenţei mele. În boabele astea mi se ascunde viaţa." Revelaţia originii sale telurice motivează încă o dată numele personajului. Iar o altă revelaţie, aceea a singurătăţii sale fundamentale, cu rădăcini în timpurile imemoriale şi biblice, întregeşte profilul protagonistului ca individ ce are privilegiul întoarcerii la datele autentice ale pattern-ului său, biblicul Adam: „Deodată am această idee teribilă: sunt singur. Faptul de a fi singur constituie o idee de aceeaşi străşnicie morală, ca de exemplu: «Dumnezeu există». În clipele următoare şocului, avusei o bizară plăcere, o excitare fină. Eu sunt acela care sunt singur, îmi spusei. Ce graţie! Sunt într-adevăr singur? Şi ce însemnează asta?" De remarcat faptul evocării Dumnezeului Vechiului Testament, atât direct cât şi prin parafrazarea onomasticii divine ca absenţă totalizatoare: „eu sunt acela care sunt singur" (formulă care nu poate să fie străină de „eu sunt cel ce sunt").

În prefaţa la prima reeditare postbelică, Ştefan Borbély consemnează şi el că numele protagonistului e un „nume semnificativ, care uneşte două arhetipuri culturale ale fericirii, cel eminescian, autohton, şi cel biblic, universal."[163] Semnificaţiile atribuite mai sus numelui Adam pot fi regăsite, indirect, în formulări extrem de fericite, în continuarea comentariilor lui Borbély: „Romancierul transcrie succesiunea arbitrară a unor momente privilegiate datorită cărora sufletul este transfigurat, potenţat în absolut de către energia internă a vieţii. *Interiorul* (sintagmă care dă titlu şi sens întregului) nu aparţine eului ci componentei sale impersonale, stratului simbolic arhetipal al sufletului. Prin el existenţa se unversalizează, se uneşte cu marele destin al naturii. Printr-o asemenea nelinişte fecundă omul este scindat între o dimensiune individuală nesemnificativă şi o componentă impersonală, profund esenţială. Astfel, insinuează C. Fântâneru, fiecare om, oricât de umil ar fi el, trăieşte o existenţă metafizică. Secvenţele de maximă intensitate emoţională reprezintă «o a doua realitate» a lui Călin Adam, realitatea interioară, fantastă, dematerializată, comună tuturor oamenilor. Astfel, renunţând la un aparent paradox, se impune

[163] Ştefan Borbély, „Prefaţă" la Constantin Fântâneru, *Interior*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 20.

să vedem în existența lui Călin Adam mai mult decât o formă de solitudine solipsistă, şi anume expresia unei universale solidarități umane."[164]

Astfel stând lucrurile, putem spune că inocența funciară a lui Călin Adam îl salvează şi de la a căpăta profilul patologic al lui Humbert Humbert, vânătorul de nimfete, atunci când descoperă în persoana fetiței de treisprezece ani, Lili, posibilul obiect al dragostei sale[165]. Atracția reciprocă a celor doi eroi capătă o explicație şi prin prisma deja comentatei inocențe a protagonistului, respectiv a inocenței prezumtive a fetiței. Romanul lui Fântâneru este, însă, departe de tema şi de trama *Lolitei* lui Nabokov (interesant, Lili şi Lolita au sonorități asemănătoare, de parcă numele în care se repetă „lichidul" *l* ar fi cele mai potrivite pentru o nimfetă). Aspect şi mai interesant, „noul" Adam posedă încă un atribut al arhetipului său: numeşte; în circumstanțele date, de fapt o *re-numeşte* (dar gestul nu e mai puțin adamic) Lili pe fetița Cania (nume neobişnuit), fără a da vreo explicație gestului său. Cania, care la rândul ei se arătase amuzată de numele *nomothetului*, va purta, pentru acesta, numele Lili cu aerul cel mai normal, ca şi cum, din punctul ei de vedere, actul lui Adam ar fi fost unul cotidian. Firescul cu care fata intră în jocul lui Adam îşi găseşte sursa probabil în afecțiunea pură a tânărului Adam, despre care un alt critic se pronunță astfel: „Extrem de vulnerabil din punct de vedere afectiv, personajul are o mare sete de afecțiune, pe care şi-o revarsă asupra ființelor inocente şi pure: animalele şi copiii. Natura plină de viață pare să-l vindece de nevroze. (...) Mângâierea unei căprințe sau salvarea unui şoricel de la înec îi dau extaze, punându-l, panteistic, în contact cu divinitatea. Între el şi copii există puternice legături afective."[166]

Isac Peltz
HOROSCOP (1932)

Al doilea roman al lui I. Peltz nu este mult mai bun decât cel dintâi, dar face progrese în direcția particularizării subiectului şi a autenticizării personajelor. Totuşi, atât subiectul cât şi personajele se cantonează într-o doză de convențional şi de clişeu, stilul cvasi-poetic este păstrat, chiar dacă devine ceva mai abraziv şi mai viu decât în cartea anterioară. În plus, e limpede localizarea semitică şi bucureşteană

La capitolul onomastică, iarăşi n-ar fi multe de menționat. Se păstrează şi acum tendința de a lăsa personajele ne-numite, deşi celor mai importante le

[164] Ibidem, p. 23 – 24.

[165] „Erotica este tot atât de neliniştită: precoce, ingenuă, extemporală." – George Călinescu, ibidem.

[166] Gheorghe Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1983, p. 227 – 228.

sunt declinate numele sau supranumele. Mediul fiind acela al prostituției și al petrecăreților de noapte, cele mai multe au profiluri sonore specifice: Ninica, madam Lulu, Biby, Mimy, Nineta, Jeny, Francesca („italiana dorohoiană, cu accent și păr după capriciu: azi blond, mâine brun și la anul lipsă"), Jeanetta (prostituata cea mai harnică, dar pentru că e pândită de spectrul bătrâneții), dar și Lia („țăranca olteancă, își face meseria cu istețimea și firescul unei croitorese" care muncește pe brânci în branșă pentru banii necesari întoarcerii în Mehedinți și cumpărării unei case – și căreia îi aflăm și numele adevărat – Maria: „Își va relua și numele – Maria – uitat acasă, între vaci și brazda voinicesc trasă pe pământ, și poate că se va mărita"), Marioara (frageda fată de care se înduioșează Haim într-o noapte de beție), Ida („prințesa barului, favorita și stăpâna. Ea ignorează regula și râde de poruncile domnului Ianinas."). Iubita prostituată care-l va pierde pe Haim (după ce îl va lua de bărbat și nu înainte de a se sinucide ea însăși) poartă numele Margot – într-o scurtă secvență Haim se arată amuzat de nume, declară că „e un nume frumos", dar femeia, atinsă de râsul bărbatului, îi spune: „Știu de ce râzi! Ți se pare caraghios să mă cheme așa!".

Între acestea, „Rifca" iese în evidență datorită sonorității sale (care la un moment dat este upgradată printr-un bizar „Rifkială" – și din acest punct de vedere este bine ales pentru eroina principală a cărții, mama protagonistului (botezat și el nu tocmai „ortodox" (sic!) Haim Vraciul). Dintr-un pasaj în care eroul, nedumerit de expresia „copil din flori", își descoase mama cu privire la originea sa, respectiv la originea numelui său, aflăm că „Haim" a fost numele bunicului său, iar „Vraciul" vine de la acela care i-a citit în stele la naștere și i-a prevestit că „are să iubească neam rău de femei... are să moară la spital, de prea multă inimă...". Dar atunci când Rifca îi spune copilului (care întrebase „Dar Vraciul? Că pe tine, mamă, nu te cheamă așa.") – „Ăsta-i numele unui bătrân care ți-a citit soarta în stele" –, ea de fapt îi dezvăluie faptul că e vorba de un supranume, descins la rândul său nu ca un nume al „nașului", ci ca ocupație a acestuia. Capriciul de a-l numi astfel pe fiul ei, vine din credința superstițioasă a „adevărului" celor prevestite de vraci, dar rămâne bizar în contextul în care Haim Vraciul numai vraci nu este, iar prevestirea numai de bun augur nu este. Dar absența tatălui (atât la naștere, cât și din viața celor doi, mamă și fiu) precum și prezența vraciului la momentul venirii pe lume a băiatului o determină pe chinuita protituată Rifca să-și boteze fiul cu un substantiv comun transformat într-unul propriu și al cărui semantism amintește de „harul" bătrânului cititor în stele.

Și mai apar, cu totul meteoric, dar contribuind cu pete de culoare la atmosfera relatării succinte, prea grăbite, a vieții lui Haim Vraciul, nume ca: Simion (băiatul grăjdarului), Miți (fata croitorului), Niculae, Lenuța (cea care

are doi taţi, spre nedumerirea copilului din flori Haim: „un tată de fiecare zi şi unul care vine numai duminica şi sărbătorile"), Prichindel („băiat de viaţă", „tovarăş bun de beţii", „amant expert al câtorva doamne mature şi credincios până la moarte al dansatoarei mexicane cu nume curat moldovenesc"), madam Piţoriniky (unul din cele mai exotice nume, al „madamei antreprenoare de trupuri femeieşti şi abilă înlesnitoare a amorurilor fugare"), Take („codoş subţire"), Fany (fiica moartă a unui bătrân chefliu, al cărei nume dă naştere unei confuzii pentru un personaj pe nume Fane care crede, eronat, că se aude strigat – dar care e şi partenerul de o noapte al lui Margot), Nelu, atletul, Mielu, hoţul de aur şi bijuterii, Nae, spărgătorul, Gigi, „întreţinutul ciclovinelor", madam Roza (altă matroană), unchiul Şmil (vânzător de mărunţişuri) şi Lya, „cântăreaţa de local mare, care îşi omora timpul liber aici, între hoţi de buzunare şi apaşi.". Plus mai puţin episodicul Ianinas, patronul prostituatelor („grec şi albanez, puţin tătar şi ceva armean").

Pitorescul numelor şi al mediului, respectiv al personajelor, nu salvează această melodramă de impresia de expediere şi de stil căznit, preţios (gen: „Între cele două feţe şi peste ele se aşezase voalul uitării").

Cezar Petrescu
GRETA GARBO (1932)

Roman care debutează interesant, propunând o temă ce-şi menţine actualitatea, aceea a imaginii, dar şi a hărţuirii sexuale, *Greta Garbo* e deturnat spre senzaţionalism, se diluează şi părăseşte subiectul „Greta Garbo" în direcţia unor conexiuni cu personaje din *Baletul mecanic*, spre a contribui la completarea „Cronicii româneşti a veacului XX", proiectul „balzacian" al lui Cezar Petrescu, rămas incomplet şi reprezentat de scrieri inegale şi compunând un tablou eclectic de teme şi formule (de la aceea semănătoristă, la cea psihologizantă sau de intenţie sociologizantă, până la cea fantastică ori senzaţionalistă).

Gabor Alina, protagonista, e o elevă extrem de discretă, care peste vară, fără să-şi dea seama, a căpătat mersul şi înfăţişarea Gretei Garbo. Colega ei, maliţioasa Luca Eleonora, remarcă această schimbare (alături de celelalte eleve), făcând o aluzie chiar la frapanta asemănare onomastică: „Şi totuşi ai nu numai figura, statura ei... Ai şi ţinuta, şi mersul, şi idnolenţa, şi gestul... Dacă într-adevăr nu e nimic voit, calculat, e mai mult decât o coincidenţă. E o predestinare, Gabor. Chiar numele Gabor, Garbo... E o predestinare. Şi eu în locul tău, n-aş şti dacă să mă bucur sau să mă tem.

Alina Gabor strânse din umeri:

– Eu nu cred în predestinare."

Observația referitoare la nume este justă, dar ea deturnează o vădită intenție auctorială către o presupusă intenționalitate a textului (manifestată prin tema predestinării), căci procedeul similitudinii onomastice devine un exces în contextul aglomerării celorlalte trăsături (fizice și comportamentale) prin care eroina „devine" Greta Garbo. Această intruziune auctorială, această îngroșare a discursului în direcția unei explicitări supărătoare reiese și din insistența cu care anumite personaje sunt puse să „dezvăluie" tema romanului; de pildă, studentele de pe străzile Bucureștiului: „Oricum, prea o plagiază... Figură, pălărie, mers, costum! E o grimă și o depersonalizare. Abdicarea la tine să intri în alt personaj...". De fapt, Cezar Petrescu face mai mult decât atât, căci recurge chiar la o *mise-en-abîme* atunci când își pune episodicul personaj, Mihai Tăut, „romancier în intenție și sceptic de carieră" să declare, la apariția Alinei, că are în cap un nou roman, intitulat *Greta Garbo* – și spunându-i acesteia că eroina se va culca cu un individ ridicol, care n-o merită (zugrăvindu-l satiric pe însoțitorul ei, Dincă Pisălog), lucru care chiar se va întâmpla; totodată, explică și tema viitorului roman, care, evident, e chiar tema romanului din care inclusiv Mihai Tăut face parte: „*Greta Garbo* se numește romanul meu, domnișoară. Și vă e dedicat de pe acum, fiindcă pe asemănarea aceasta am lăsat fantezia să brodeze o adevărată dramă. Persecuția unei asemănări. Depersonalizarea printr-o asemănare."

Tocmai despre depersonalizarea Alinei Gabor, provoată de asemănarea cu celebra actriță, respectiv de nedreptatea de a fi văzută ca o vampă deși e tocmai opusul unui astfel de tip, vorbește romanul lui Cezar Petrescu. Comportamentul și atitudinea de Greta Garbo, chiar când sunt negate ca intenție, devin motivele unei acuzații – nefondate – prin care eroina e văzută ca reprezentând o modă, o manieră superficială de existență: suplinitoarea profesoarei de română, poreclită *Păpăluga*, o acuză de imitație, de snobism și de superficialitate: „Așadar, mi-o faci pe Greta Garbo? Facem pe actrițele? Ne fandosim și ne miorlăim, ca să copiem toate dezmățăturile filmelor? (...) Acesta ne e idealul?". Pe de altă parte, una din colegele Alinei, Stoianovici Jeny, ajunge chiar la un substantiv comun care exprimă generic specificul imaginii actriței hollywoodiene: „Ești imposibilă, Gabor! Ți s-a urcat greto-garbismul la cap. Poate te crezi mai teribilă decât ea...". În mod ironic, în simbolica scenă a întâlnirii dintre sosia fără voie, Alina Gabor (pe care la un moment dat naratorul o numește, semnificativ, sugerând confundarea desăvârșită a româncei cu starleta americană, „Alina Greta Lurzia Gabor Gustafson Garbo"), și original, adică Greta Garbo însăși, protagonista chiar apare ca „mai teribilă", adică „mai Greta Garbo" decât Greta Garbo, mai „greto-garbistă" decât însăși purtătoarea celebrului nume: „Alina Gabor cu mersul ei indolent, cu privirea lâncedă și cu iremediabila tristețe din surâs, era mai în rolul Gretei Garbo,

decât Greta Garbo cea adevărată. Majoritatea optă pentru dânsa. Cealaltă, desigur, nu putea fi decât o copie."

Pe de altă parte, cinismul lumii orășelului de provincie, exprimat de bărbații frustrați care nu reușesc s-o atingă pe eleva cuminte care seamănă cu Greta Garbo, se manifestă prin faptul că intențiile și hărțuielile acestora sunt considerate efecte ale „greto-garbismului", transformând-o pe Alina Gabor într-o victimă; de pildă, avocatul afemeiat Alexandru Negoianu, numit de obicei Săndel Negoianu, și agresor al elevei, dă vina tocmai pe aceasta: „Doctore, copila în chestie e un caz tipic de *sex-appeal*. Asemenea ființe constituie o adevărată primejdie socială. Un atentat la liberul nostru arbitru." Iar preferata elevelor, fosta lor profesoară de română, Mustica, își pierde generozitatea și bunătatea față de fosta sa elevă, schimbându-și atitudinea atunci când observă privirea pofticioasă a soțului, prin modificarea modului de a i se adresa: „nu-i mai spunea Alina", notează naratorul, ci „Gabor".

Onomastica romanului purtând ca titlu tocmai un nume, un nume de mare notorietate, mai cuprinde și alte câteva aspecte demne de interes. Astfel, chiar din prima pagină a cărții ni se oferă imaginea elevelor de la liceul de fete „Elena Doamna" prin intermediul unei enumerări nominale care pune în contrast numele familiare, hipocoristicele (ce amintesc de sonoritatea acelora din ciclul Hallipilor) cu numele oficiale, întregi, „regulamentare", de catalog (impresia notată de naratorul de aici e similară aceleia din enumerația de catalog a elevelor care susțin bacalaureatul din romanul *Lorelei* al lui Ionel Teodoreanu): „Erau Mimi, Eleonora, Corina, Zoica, Jeny, Marietta, Coca, Florica. Tot atâtea nume de alintare, de-acasă, dintre prietene, frați și surori; unele dintr-un bilețel de inofesivă tandrețe, dezmierdat de un verișor, de fratele unei prietene, cald și intim. Aci numele lor se uscase deodată, devenise ostil și străin, înmatriculat în catalogul școlii: Stamatiu Elena, Alexandrescu Corina, Luca Teodora, Țurcan Zoica, Stoianovici Jeny, Dobrescu Maria... Și li se păreau numele acestea împărechiate, atât de ne-ale lor, după două luni jumătate de armistițiu școlar, încât nu și-l recunoșteau, uitau să răspundă când o colegă striga din urmă:

– Stamatiu! Alexandrescu! Luca! Dobrescu Maria!

Două luni jumătate fuseseră numai Elena și Lenuța; Corina și Corinel; Eleonora, Lenora și Nora; Maria și Marietta și Marcela și Mărioara. Numele lor întreg, înmatriculat în catalog, li se părea tot atât de trist, uniform și neaderent ființei lor adevărate, ca uniforma cea posacă și neagră a școlii, în care s-au simțit împuținate și urâțite."

Din aceeași categorie a hipocoristicelor face parte și „Titișor", alint de dragoste al elevei Dobrescu Maria/Marietta pentru vărul ei; ea se dă cinică, dar rămâne doar o copilă teribilistă, scundă, sârguincioasă și timidă, îndrăgostită

de vărul ei fluşturatec, Titi: „Dobrescu Marietta, mică şi genoasă ca o miniatură de femeiuşcă, silindu-se să surâdă nepăsătoare de isprăvile verişorului Titi, alintat cu diminutivul de diminutiv: Titişor."

În lumea liceului de fete e firesc să apară şi poreclele, mai ales acelea care au ca ţintă profesoarele: madam Ciuraşcu de matematici e numită, cum altfel, *Isoscela*; „Profesoara de română, dra Ţuţu Mustea, cunoscută mai mult sub porecla *Moustique*, se măritase cu un căpitan de aviaţei şi plecase după soţ în garnizoană, lăsând o suplinitoare încă necunoscută:

– Un fel de păpălugă! Înaltă, cu un nas uite aşa şi când merge, călcând uite-aşa!...

Spunând, Luca Eleonora arată cum merge şi ce fel de nas are suplinitoarea."

Sursa poreclei profesoarei de română este explicată prin metafora ţânţarului, care pare să i se potrivească atât de bine: „Titulara, fosta dominişoară Ţuţu Mustea, cu toată porecla ei înţepătoare, *Moustique*, era adorată de întreaga şcoală. Subţire, neastâmpărată, vibrând ca un bâzâit de ţânţar în cancelarie, pe catedră, pe culoare, printre bănci, umplea tot liceul de fete «Elena Doamna» cu prezenţa-i zumzăitoare."; „Ţuţu Moustique bâzâi cu volubilitate de ţânţar, explicând cum a adus-o dorul de oraş şi de şcoală (...).". Apare şi o variantă a poreclei, „Mustica", tot prin vocea elevelor sale care se bucură de vizita fostei profesoare mutate la Bucureşti prin căsătoria cu căpitanul Leonardescu: „Doamna Ţuţu Căpitan Leonardescu...

– Fie şi doamna Căpitan Leonardescu. Pentru noi e Mustica. A rămas Mustica... Fetelor, a venit Mustica!"

Moustique are suficient simţ al umorului, făcând haz de necaz cu privire la momentul „botezului" şi la autoarea acestuia, aducându-şi aminte că tot Eleonora Luca i-a scornit numele: „Ce era acum patru ani? Un puşti de fată din clasa a treia... *Moustique* mi-a scornit numele şi *Moustique* am rămas. E adevărat că nici n-aveam de ce mă supăra..."

De acelaşi simţ al umorului dă dovadă şi atunci când doamna Aglăiţa Costăchescu, diriginta clasei (de un savuros limbaj regional moldovenesc), căreia de către colege i se zice „tanti Aglăiţei", îi răspunde volubilei Moustique la o precizare legată de numele proprii („Chiar mă tachina, aseară în tren, Muţu. Muţu e bărbatu meu. Aşa îl răsfăţ eu. El Muţu, eu Ţuţu...") cu replica: „Şi amândoi faceţi Ţuţu-Muţu sau Muţu-Ţuţu" Şi deşi ni se spune că observaţia ludică a dirigintei e făcută „fără nici o intenţie", totuşi replica subliniază ridicolul rimei „Muţu – Ţuţu", respectiv al devoalării familiarităţilor dintre cei doi soţi.

Sursa poreclei suplinitoarei, antipatica şi rigida Păpăluga (căci nu i se declină numele „adevărat") se află în înfăţişarea sa bărbătoasă, ciolănoasă: „*Păpăluga* – i-a şi rămas numele, înainte încă de a fi ajuns cu tălpile late până la catedră

şi de a-şi fi înfipt în catalog nasul lung şi moale, parcă fără sfârcuri, de cocă vânătă." Nomothetul de serviciu al liceului, Luca Eleonora, cu sarcasmul specific, îi dă şi o turnură livrescă, în acord cu snobismul şi afectarea culturală a profesoarei: „Luca Eleonora şopti vecinei, sub palma paravan gurii: Dacă şi-o trage nasul aşa la fiecare, până la sfârşitul catalogului are să-l lungească dincolo de sobă. Şi are s-o cheme *Păpăluga cu trompă – Papalugo proboscidiensis*. Latineasca Eleonorei Luca era mai mult decât aproximativă, dar rezultatul fu fulgurant." Iar simpatica dirigintă a clasei, Tanti Aglăiţa, explică: „*Papalugo* – de la Papalugă. *Proboscidiensis* – de la proboscidiane..."

Alexandru Negoianu, infidelul soţ al Cleopatrei, e „Săndel, cum îl numeau amicii, conu Sănducu, cum îl numeau clienţii – avocat cu clientelă mijlocie, om vesel, bun băutor şi pătimaş jucător de cărţi, mare iubitor de femei şi de vânători"; acesta se plânge, ipocrit, de faptul că soţia e virtuoasă (aşa cum se va plânge că Alina Gabor e vinovată... de farmec): „Măi fraţilor, eu am «Virtutea» acasă! se căina, cu umorul său special, Săndel Negoianu", numind-o „Cleopatra Negoianu, Virtutea Negoianu, Barbara Ubric Negoianu" (şi ironia îşi găseşte un substrat nu doar în calităţile soţiei, ci şi în faptul că, aflăm, în casa lor se află tablouri alegorice ale Justiţiei, Virtuţii etc.).

Nu în ultimul rând, un personaj hilar şi libidinos, de o falsitate hidoasă, rămâne Dincă Stoiculescu (bărbatul mediocru căruia i se sacrifică sexual Alina Gabor pentru a se vindeca de orice viitoare atracţie masculină), este reliefat şi el printr-o serie de porecle: „Dincă Stoiculescu, poreclit de amici uneori Dincă Pisălog, alteori Dincă Leventul. După caz şi împrejurări: Dincă Pisălog îi spuneau toţi atunci când începea să se amestece în conversaţia altora mucurile ideilor generale, culese de ici şi de colo, de la cafenea, din articolele gazetelor şi mai ales din revistele ilustrate române şi străine (…). Dincă Leventul devenea atunci când se înfăţişa seducător, pipăindu-şi gulerul, cravata, colţul batistei la buzunarul stâng de la pieptul hainei, convins că nu s-a născut încă femeia care să-i reziste." – într-un cuvânt, „Dincă-Stoiculescu-Leventul", aşa cum e numit în alt context fanfaronul ridicol.

Alte nume se înscriu într-un registru al „normalităţii" (sau cel mult al pitorescului, cum ar fi Vanghelie Balasopol, omul de afaceri extrem de bogat care îl spoliază pe Stroe Bârlădeanu, ori Laur Ceauşescu-Catalin, „proprietarul, directorul, redactorul-prim, administratorul şi corectorul foii politico-economico-literare *Plaiul Natal*", purtător al unui nume pompos, pe măsura preţiozităţii cărţii sale de vizită): Ion Gabor, tatăl eroinei, şi Elena Gabor, mama sa, Stroe Bârlădeanu (unchiul Alinei Gabor, pomenit mereu drept „cel cu irigaţiile, drenajurile şi electrificările", adică acel om lipsit de bunul simţ şi de simţ practic, drept care îşi pierde averea, şi în final înnebuneşte pretinzând că se numeşte *Castorul*), Cleopatra Negoianu, directoarea liceului, nefericita soţie a lui

Alexandru Negoianu, afemeiat notoriu, domnişoara Neta Grigoriu, profesoara de 30 de ani care o simpatizează pe Alina, Maria, servitoarea familiei Gabor, Ion, ordonanţa de la cazarmă, pus să plimbe căţeii Miţi şi Piţi, domnul Mitică de la Domenii (cel ce va fi ucis împreună cu căpitanul Leonardescu Muţu – şi al cărui nume „Mitică" a devenit supranumele „Mitică de la Domenii" – personaj care aminteşte, inclusiv prin obiceiul său de chefliu bucureştean sau prin statutul său de funcţionar, de celebrul „Mitică" al lui Caragiale), avocatul Costel Ioanovici şi poetul Damian (admiratori ai Alinei Gabor, altminteri episodici), Leonte şi Amalia Stăncescu, personaje pomenite în *Baletul mecanic*, dar nu nominal, ci numai prin povestea spusă de Eliazar (care descinde şi el în romanul de faţă, şi rămâne cinicul de serviciu dovedindu-se a fi cel care s-a sacrificat, făcând închisoare, pentru soţii Stăncescu pentru ca apoi să nu mai fie primit în casa lor), şi Alexandru Stăncescu, fiul celor doi, pictorul care, după ce află adevărul despre părinţii săi, se apucă de pictat ulcere, puroi etc.; denumit chiar „omul care pictează ulcere", Alexandru Stăncescu va fi cel care, în final, îi aruncă în faţă Alinei Gabor acidul ce-i va arde chipul de Greta Garbo, strigând: „Nu mai *pictez* ulcere. Acum *sculptez* ulcere."

O ultimă menţiune se cuvine făcută cu privire la numele „Novleanu", din descrierea uneia dintre eleve („Biata Novleanu, aţi auzit? întreba Stoianovici Jeny. Tanţi Novleanu, frumuseţea şcolii, gloria clasei a opta de anul trecut? S-a măritat cu un Moş Tagârţă. Un fel de maimuţoi păros, cu labele până la genunchi... (...) Un văduvoi cu trei copii, dintre care un băiat mai mare ca dânsa..."), dat fiind că nu este altceva decât numele purtat de protagonista romanului *Lorelei* – fără, însă, nici o altă legătură cu profilul eroinei lui Teodoreanu.

Cezar Petrescu
Plecat fără adresă 1900 (1932)

Roman mediocru, care se vrea psihologizant, dar rămâne convenţional şi melodramatic, scris la persoana întâi (deci o excepţie de la naraţiunile heterodiegetice ale lui Cezar Petrescu), *Plecat fără adresă* e considerat de autor drept „cheie de boltă" a „edificiului" său romanesc prin care vrea să descrie primele decenii ale veacului XX românesc. Dar, în afară de faptul că reprezintă „momentul zero" al cronologiei seriei sale de romane, e greu de considerat ca având o asemenea importanţă – aspect relevat de mulţi dintre exegeţi.

Din punctul de vedere al antroponimelor prezintă interes prin câteva aspecte. În primul rând, personajul-narator din textul-ramă nu-şi declină numele, din motive lesne de înţeles (căci el se dă drept autorul însemnărilor din „caietul cu scoarţe albe"), dar pare să fie acel Ion menţionat de autorul notelor

ca prieten pizmaş şi mediocru. Apoi, chiar pe prima pagină a caietului, personajul-narator descrie un episod prin care îşi subliniază originea „declasată”, dar şi bravada; întrebat cu privire la nume, băiatul îi răspunde dascălului sfidător: „Mi-am pronunţat numele răspicat, cu un glas ascuţit din gâtlej, ca o altă provocare:

– Adrian Sântion. Adrian Ştefan Sântion!

Am adăugat înadins numele şi prenumele tatei, întreg, ca să nu mai încapă nici o îndoială. Numele odios între toate al omului nărăvit şi hulit. Faimosul Ştefan Sântion, care după ce a scandalizat un oraş întreg cu viaţa-i netrebnică, a dispărut într-o bună zi fără urmă şi fără adresă, în lumea vastă, lăsând fără sprijin o femeie bolnavă şi un copil compătimit îndeolaltă, de cunoscuţi şi de necunoscuţi.”

Eroul face paradă de „nobleţea întoarsă” a descendenţei sale umile şi compromiţătoare. Această origine reprezintă unul din motivele pentru care o refuză pe fiica bogatului Jack Medoveanu (numele de familie are originalitatea sa, ca şi acela „de botez”, care pare să fie mai degrabă unul monden), în ciuda iubirii de care se bucură în ochii acesteia, imaginându-şi reacţia de împotrivire a tatălui: „Fata lui Jack Medoveanu, schimbându-şi numele cu feciorul lui Ştefan Sântion!... (...) Eram feciorul lui Ştefan Sântion: a unui declasat, care a coborât în loc să se ridice. A unui beţiv, mueratic şi carfor, care şi-a lăsat nevasta şi copilul.”

Asta şi în ciuda faptului că şi el o iubeşte pe Liliana Medoveanu cel puţin în aceeaşi măsură, aşa cum o atestă, din nou, obsesia cu privire la numele ei: „O chema Liliana, cum se numeau eroinele romanelor la modă pe-atunci. (...) Şi adineauri, îndată ce-am scris numele Lilianei, s-a deschis magic, ca trandafirul înflorit în mâna fachirului, involt, parfumat şi aievea, acolo unde o clipă înainte era nimicul. Atât a fost destul. Să-i scriu numele. Numele a dezlegat vraja. Ca s-o învie cu ochii ei ciudaţi violeţi, cu atmosfera de-atunci, cu anii de-atunci, cu mine de-atunci.” Sau: „Liliana. O chema Liliana, cum se numeau eroinele cele mai diafane ale romanelor la modă pe-atunci: cum celelalte prietene ale ei se numeau: Nora, Ada, Mab, Flora, Vivian.” În acest pasaj sunt evocate nume cu sonoritate considerată similară, deşi „Liliana” rămâne mai degrabă unul obişnuit în comparaţie cu într-adevăr „mondenele” Nora, Ada etc., care amintesc, de pildă, de proza Hortensiei Papadat-Bengescu.

Chiar în pragul scenei de despărţire, Adrian Sântion (patronimicul are şi o valoare antifrastică, dat fiind că tatăl numai „S(f)ânt Ion” nu este) o evocă pe fata iubită prin nume: „În mine suna altceva în dimineaţa aceea. Alt nume. Lilian! Lilian! Lilian! Încolo cu Marc-Aureliu şi Amyot şi Vauvenargues şi Seneca şi Carlyle şi Solon şi Erasm şi Bonald şi Gracian şi Franklin şi Joubert şi Chamfort şi Maistre şi Lubbock şi toţi Prevoşti-Paradolii! Un singur nume îi extermina pe toţi: Lilian! Lilian! Lilian!”

Pe parcursul respectivei scene, eroina descoperă obsesia lui onomastică, fapt ce o va contraria cu atât mai tare în momentul în care el își va nega dragostea: „Am văzut-o deodată roșind, ca trandafirul cel mai învăpăiat și am înțeles că descoperise numele ei, scris cu creionul, de-o sută de ori, pe învelitoarea de hârtie a mesei: Lilian, Lilian, Lilian...”

De fapt, primul semn al afecțiunii din partea fetei tot prin numele propriu îi este arătat. Când ea îl servește cu ceai, repetarea expresiei „domnișoara Liliana” o deranjează, ca pe o distanțare, astfel că îi spune, în șoaptă: „Te rog nu-mi mai spune *domnișoară*... Suntem acum destul de vechi prieteni ca să-mi spui pe nume. Camaraderește. Ador aceasta...” La care Adrian îi răspunde prin repetarea numelui: „De când așteptam... Așadar, îmi dai voie? Uite ce repede mă execut: Liliana, Liliana, Liliana!...

Liliana roși, mulțumindu-mi complice.”

În mod firesc, urmează adresarea nominală din partea fetei:

„– Cum? N-ai băut ceaiul, Adriene?

Îmi spune întâia oară pe nume.

– Nu, Lilian. Uitându-mă la tine, am uitat de el... (...)

– Și de ce n-ai spus, Adriene? Lasă-mă să-ți torn altul fierbinte. Vrei, Adriene?

Întrebările erau numai un pretext ca să-mi repete numele. Îl pronunța, dezmierdându-l prelung, apăsat.”

Eroul observă repetarea numelui și modul în care îi este pronunțat, sugerând evident că această pronunție „caldă” confirmă împărtășirea sentimentului de dragoste.

Personajul memorabil al cărții rămâne însă Jack Medoveanu, tatăl Lilianei și soțul Corei (alt nume care poate intra în seria „Nora, Ada etc.”), despre care se menționează că, datorită vieții sale spectaculoase, căpătase nu o poreclă, ci un catalog de porecle: „Personagiu pitoresc și unic, acumulase din tinerețe, capitalizând an cu an și eveniment cu eveniment, un lung pomelnic de porecle, fără de care nimeni nu-i mai rostea numele:

Medoveanu – Edison.

Medoveanu – Ravachol.

Medoveanu – Fonograf.

Medoveanu – Fort-Chabrol.

Medoveanu – Eiffel.

Medoveanu – Modern Style.

Medoveanu – Spadasinul.

Medoveanu – Jack Spintecătorul.

Medoveanu – Dinamită.

Medoveanu – Burul.

Medoveanu – Derby.
Medoveanu – Cronje.
Medoveanu – Kimberley."

Unele dintre acestea sunt uşor de dedus ca origine, altele ne sunt explicate, ca în replica malițioasă a unui tânăr („Nu-l ştiți că ăsta e de pe vremea fonografului? Medoveanu-Fonograf!...") sau ca în situația prezentării aventurii personajului cu o văduvă care se deplasează cu un docar: „Calamburgii timpului, născocind un joc de cuvinte pe care aveam să-l întâlnesc mai târziu, cu aproximație, la nu ştiu ce humorist francez, botezaseră docarul «Le tonneau de Madame Diogene» (Văduva se numea într-adevăr *Diogenide*). Iar la multiplele lui porecle, Jack Medoveanu mai căpătă un supliment: *Medoveanu-Diogene*."

În rest, înregistrăm nume obişnuite sau relativ obişnuite: Lucian (fratele Lilianei), Fănuță (fratele vitreg şi răzgâiat al protagonistului, născut de a doua femeie din viața lui Ştefan Sântion, o anume Eufrosina Băluță, şi a cărui origine îi devine brusc evidentă protagonistului: „Fănuță! Îl chema Fănuță. Cum de nu m-am gândit de la început? Fănuță, fiul lui Ştefan Sântion. Fratele lui Adrian Sântion."), Basil Răut (viitor chimist, fiu al avocatului şi ministrului Mitiță Răut), Alexandru Balotă (viitor chirurg, fiu al profesorului de filosofie Virgil Balotă), Abel Block (fiul bancherului Elias Block). Apare, respectând metoda autorului de a introduce ca personaje secundare, personajele principale ale altor romane din fresca sa simili-balzaciană, şi Dinu Grințescu (din *Comoara regelui Dromichet*), acum în calitate de proaspăt absolvent de liceu.

Mihail Sadoveanu
Uvar (1932)

Micro-roman mediocru[167] al tezei superiorității naturii asupra culturii şi a satului asupra oraşului, *Uvar* prezintă interes din punctul de vedere al onomasticii în măsura în care, fie şi parțial, ne istoriseşte povestea iacutului (întruchipare a „bunului sălbatic") care, rătăcit în primul război mondial pe meleaguri moldoveneşti, se autohotonizează până la faza la care îşi schimbă numele într-unul neaoş românesc „Ion". Numele exoticului personaj dă, cu ingeniozitate, şi titlul cărții, şi, atât de straniu fiind, atrage atenția dintru început, ca şi personajul însuşi. Sătenii din Roznov se dumiresc asupra faptului că „trebuie să fie de la Sibir (...) dar nu-i kitai, pentru că nu se înțelegea cu tovarăşii", însă preotul reuşeşte să-i zăpăcească printr-o eronată informație:

[167] Poate şi pentru că „avem senzația în Uvar de alunecare în două registre: unul discursiv, de expunere *brută* a unor precepte, vehiculând aproape didactic ideația scrierii (…), şi altul poetic, irigat de sugestii mitice. Prezențele umane aparțin şi ele fie unui cadru, fie celuilalt." – Gabriel Dimisianu, „Prefață" la *Demonul tinereții. Uvar*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1979, p.XV.

„Nici rânduielile creştineşti nu le cunoaşte. După cât se vede, e un idolatru”. Drept care, ni se precizează, „dascălul, vecinii şi femeile aprobară din cap cu deplină încredinţare, şi acesta a fost al doilea nume al lui Uvar, adică numele naţiei din care se trăgea. Căci naţiile pământului, pe lângă multe cunoscute, cuprind şi unele necunoscute, care se chiamă astfel.” Al doilea nume al lui Uvar reprezintă, deci, o poreclă care are la bază un fals (ce va fi demontat după ce profesorul Iacob Melinte descinde la casa părintească).

Dar lucrurile nu se opresc aici: „Deşi avea două nume, unul mărturisit de el şi altul adaos de părintele Dumitru, vecinii care îl observau şi femeile care-l pândeau i-au găsit îndată pe al treilea. Chiar după ce a început a îngâna vorbe moldoveneşti, i-a rămas numele Mutu.” Această poreclă are o bază mai serioasă, în măsura în care personajul nu vorbeşte, căci limba lui din Siberia cea mai îndepărtată nu-i permite să se facă înțeles în satul moldovenesc Roznov.

Ultimul antroponim va fi acela care va marca deplina metamorfoză, respectiv deplina integrare a eroului în comunitatea care l-a adoptat, vorbind „moldoveneşte” din ce în ce mai bine şi mai mult şi găsindu-şi o parteneră în persoana unei văduve. Numai că de data aceasta numele este ales chiar de Uvar, desprinzându-l din cântecul popular învățat de la „doamna moaşă Amalia”: „În grădină la Ion / Toate paserile dorm... etc.”. După ce-l interpretează, Uvar i se adresează „stăpânului” său Iacob Melinte: „Eu mă rog, domnule profesor, să-mi dai voie să mă cheme Ion, ca şi pe alţi oameni.” La apariţia soţiei sale, Eufrosina, profesorul o anunţă: „Uvar, lămuri el, s-a hotărât să-şi schimbe numele.” Iar dialogul continuă: „Ion! întări iacutul, şi-i păru bine că doamna se veseleşte nespus.

– Ne-a rugat să-l chemăm cu acest nume localnic, urmă profesorul, ca să i se potrivească şi lui cântecul cu paserea dorului. (...) Uvar a găsit un drum cotit până la casa cu flori în fereastră a doamnei moaşe Amalia. Această văduvă are proporţii pe care el le acceptă cu aceeaşi recunoştinţă cu care primeşte toate darurile acestui paradis în care l-a adus Dumnezeu.

– Ioane, ţine-mi, te rog, umbrela... porunci doamna Eufrosina Melinte.”

Botezul sui-generis este „oficiat” de către „naşii” noului său destin, Iacob şi Eufrosina Melinte, numele dorit de Uvar pentru deplina împământenire trece imediat în folosinţă („Ioane, ţine-mi, te rog, umbrela...”) şi, prin reflex, îl influenţează şi pe profesor, căruia „îi veni în minte că a sosit clipa când ar putea îndrăzni şi el să reducă la două silabe titulatura pompoasă şi atât de puţin expresivă a soţiei lui. Era însă o imposibilitate, îşi făcea în acelaşi timp el socoteală, să asocieze botezul asiaticului cu acest moment întru toate deosebit. Se mulţămi să simte numele ei nou vibrând numai în sine, aşa cum vibrau vieţile nebănuite în fundul lacului.”

Pentru înţelegerea pasajului trebuie amintite atât faptul că Iacob insista să se despartă de soţie, cât şi o replică anterioară către aceasta: „De multe ori,

se întoarse el cătră Eufrosina Melinte, am încercat să te conving că numele tău e imposibil. Aş fi dispus să accept că numai aceasta e greşeala de neiertat a bătrânului Andru. Trebuie să-l schimbăm: să-ți spun Fina." Prin urmare, botezul „cerut" de către Uvar îl întoarce pe Iacob la dorința sa de a-şi reboteza soția cu un nume potrivit („Eufrosina" are, într-adevăr, o sonoritate „decalată", „pompoasă" – cum se precizează – față de tinerețea, naturalețea şi ființa mignonă a partenerei); mai mult, „botezul" propriei soții cu numele „Fina" nu e decât ritul de trecere dinspre hotărârea de a divorța către decizia de a rămâne cu femeia căreia prietenul profesorului, inginerul rus Anton Rohalschi, la un moment dat îi făcuse, rațional, argumentat, un portret elogios, arătând astfel că Iacob e în eroare. Aşa cum ne sugerează naratorul în fraza finală a romanului, Uvar (respectiv bătrânul Uvar, strămoşul celui dintâi) îndreaptă, indirect, fără voie, eroarea, împăcându-i pe cei doi soți.

Damian Stănoiu
ALEGERE DE STAREȚĂ (1932)

Mini- sau micro-romanele lui Damian Stănoiu dedicate vieții monahale au savoarea unui limbaj adecvat lumii descrise, cu „patină", şi a unor personaje şi situații cu rezonanțe blând-satirice, mai curând umoristice[168]. Aşa cum remarcă şi Dumitru Micu, „interesul operei sale stă (...) în autenticitatea cu care surprinde în conduita sever diriguită de canoane a cuvioşilor frați şi părinți manifestarea, în ultimă judecată, a firii general omeneşti."[169]

Din unghi onomastic, trăsătura generală a acestor scrieri ține de simplul şi intuitivul principiu al adecvării. „Patina" pomenită se naşte şi din numele specifice „cinului", al tagmei călugăreşti. Astfel, în *Alegere de stareță* întâlnim, pe lângă maici precum Cristina, Ioana, Irina, Teodora, Emilia – şi maicile Tomaida, Zenaida (fosta soră Zinca), Macrina, Domnica, Fevronia, Harisia, Neonila, Aftusa, Leonida, Galinia, Filonida, Varvara, Glafira, Veniamina, Chesaria etc. Arhimandritul se numeşte Serafim sau, un altul, Lavrentie, ori Simeon; ieromonahul e Flavian, episcopul e Ilarion; mai apar părintele Grigorie, părintele Niculae, preotul Costin ş.a.m.d. În schimb, senatorul se numeşte Anton Spîneanu.

Unul din surugii, cel îndrăzneț, se numeşte, poate nu întâmplător, Niculae Iapă, iar cel pățit, Costandin Coleaşă (regionalism însemnând „mămăligă",

---

[168] „Toată această atmosferă de cancan, toate invectivele şi răutățile sunt urmărite de d. Stănoiu cu o insistență plină de observație şi cu un ascuțit simț umoristic." - Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 4, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970, p. 642.

[169] Dumitru Micu, „Prefață" la Damian Stănoiu, *Alegere de stareță*, E. P. L., Bucureşti, 1964, p. V.

„terci” şi, deci, iarăşi poate ales nu fără intenţie). Maica Macrina e una din puţinele călugăriţe pomenite printr-o poreclă: „Maica Macrina stîrneşte rîsul prin însăşi făptura ei. (...) În mănăstire e cunoscută mai mult sub numele de Goliat; dar cele şapte prietene întru veselie, ţinînd seamă că e şi voinică, şi bună, şi simpatică, au poreclit-o „sobă de teratocă”. Sau mai pe scurt: „maica Teracota”.”

Şi poate că nu întâmplător cele două rivale poartă nume de familie ca Popescu (Tomaida) şi Ionescu (Zenaida), ceea ce ar putea sublinia faptul evident al egalităţii dintre ele, respectiv al caracterului lor comun (mai exact al lipsei de caracter).

Felix Aderca
AVENTURILE D-LUI IONEL LĂCUSTĂ-TERMIDOR (1933)

Aventurile d-lui Ionel Lăcustă-Termidor, scriere atipică[170], cu accente urmuziene în construcţia protagonistului şi cu tuşe satirice în descripţia lumii[171], cu o structură fragmentară, modulară, sincopată, nu prezintă multe caracteristici speciale legate de onomastica personajelor. Totuşi, în caracterizarea personajului central, un rol clar îl are numele: „Interesantă îndeosebi e, credem, potrivirea exactă a numelui cu – precum se va vedea mai încolo – (n-avem alt cuvînt) «caracterul» lui. Natura care a numit crinul *crin* (în subţirimea şi albeaţa rece a cărui cuvînt e închisă şi tulpina, şi floarea, dacă nu şi aroma acestei regine somptuoase, plăcută pînă şi pretenţiosului rege-estet Solomon), a zis izmei *izmă* (simţiţi piperul parfumului? vedeţi încreţitura frunzişoarelor?), denumindu-l pe eroul nostru *Ionel Lăcustă-Termidor* – l-a definit. Căci de nu i-ar fi zis *Ionel* ci *Ion*, ar fi minţit. Sufletul lui a fost totdeauna un copil care a năzuit după râzgîieli şi dezmierdări, din care pricină a căzut de atîtea ori în zmîrcurile unor depravări dezgustătoare. Ionel, nevinovat, poate oricînd spune ca un lord închipuit care s-a sinucis: «Nu mă amestecaţi în ceea ce am făcut». *Lăcustă* a ţinut să fie totdeauna suprinzător, ivindu-se, dintr-o săritură, acolo unde, ca idee, nu l-ai fi bănuit şi, deşi alcătuit din aripi şi picioare sterpe, insectă toridă de sîrmă, el năzuia spre toate fecundităţile, întîrzia între spicele încărcate ca mame lăptoase în toate lanurile coapte şi dăruitoare. *Termidor*? Dar e numele cel mai distins al Revoluţiei Franceze, însăşi ideea

[170] „Inaptitudinea constructivă şi sarcasmul îl duc pe autor la un fel de diatribe având ca obiectiv ideea de umanitate în genere.” (George Călinescu, *Istoria*..., p. 790)

[171] „(...) peripeţiile acestui personaj cheltuitor (un alter ego al romancierului) concretizează într-un tumult de absurdităţi o naivitate burlescă debordantă” - Henri Zalis „Prefaţă” la *Aventurile d-lui Ionel Lăcustă-Termidor*, Minerva, Bucureşti, 1987, p. 11.

Revoluției, fără Teroare, prin prăbușirea la 9 Termidor, a lui Robespierre, călăul palid – Revoluția Pură, care e legea vieții și a spiritului!"

Precum se vede, naratorul este adeptul tezei cratyliene, motivaționiste, căci vede corespondențe între cele trei nume și trăsăturile protagonistului. În diminutivarea lui *Ion* putem identifica esența „copilărească" a eroului, iar combinația celor trei nume (un nume comun, *Ion*, un nume „cu sens", *Lăcustă*, și un nume istoric, „nobil", *Termidor*) transmite ideea „hibridizării" ființei acestuia, împărțită între spiritul de „Mitică" bucureștean și spiritul nonconformist și cultivat.

Aceeași „hibridizare" o regăsim în alăturarea ridicolă de tipul „țața Antigona" sau „puisorii ei Alțibiade și Pericle", eroi cu totul episodici ai povestirii unui bragagiu grec pe nume Iani. Aceeași suprapunere de orizonturi culturale și de condiții sociale o identificăm în relatarea altui episod rizibil, pe care o face eroul în fața prefectului: „Mă așteaptă Ionel! Nu-l cunoști? Ionel Rotschild... Banca Rotschild... Asta e mașina băncii. Băiat bun de altfel, dar e pierdut după literatură! Ținea anul trecut o nepoată de vară a marelui Bolintineanu. O luase săracă. L-a înșelat după trei luni cu avocatul băncii, și cînd Ionel a prins-o și a întrebat-o cu glasul plin de lacrimi: «Mopsi, de ce m-ai înșelat?», Mopsi s-a ridicat în genunchi în pat și clătinîndu-și umedele plete bălaie, i-a strigat furioasă: «Tîmpitule! Nu vezi că n-ai pic de talent literar...?» Bietul Ionel a suferit cumplit de pe urma acestei mărturisiri prin care auzea venind din veac duhul marelui Bolintineanu."

„Mopsi" și „Bolintineau", ca de altfel și „Ionel" și „Rotschild", scot împreună efecte ironice, parodice – de fapt urmând linia întregului roman, care nu poate fi receptat decât într-o cheie corintică, dintr-un unghi care acceptă o convenție ludică și „relaxată".

Jean Bart
EUROPOLIS (1933)

Apărut chiar anul morții autorului (Eugeniu Botez pe numele său real), *Europolis* face „cronica" orașului Sulina din epoca sa de dinaintea decăderii din postura de port cosmopolit, adică de la începutul secolului XX. Format în cercul „Vieții Românești", Jean Bart legitimează prin acest roman ideologia revistei și dă una din rarele scrieri autohtone plasate ca subiect în proximitatea mediului marin. Lumea portului, cu amestecul său etnic și mentalitar, este evocată în tușe rapide, prin câteva destine reprezentative proiectate pe un fundal caracterologic pestriț și viu. Intitulat inițial *Arabela*, apoi *Într-un port odată...*, romanul, exceptând personajele principale, adună o galerie numeroasă de

portrete succinte, de crochiuri plastice. Din „tehnica” acestor crochiuri face parte şi onomastica, întrucât majoritatea personajelor poartă nume expresive şi, totodată, porecle. Porecla ori supranumele par să fie omniprezente în această lume colorată şi cu apetit „rural” pentru bârfă şi senzaţional, o lume crudă fascinată de bogăţie, putere şi frumuseţe – şi dispreţuitoare a sărăciei şi ratării. Ipocrizia şi interesul (material, sexual etc.) guvernează Sulina lui Jean Bart, orăşel ce adăposteşte sub aparenţe calme vieţi tumultoase sufleteşte sau carnal. În acest Babel etnic şi social, porecla devine curentă, particularizează, defineşte caracterologic sau, uneori, circumstanţial. Nevasta „Conului Tudorache”, şeful vămii, „naţionalist feroce”, este, surprinzător pentru ura faţă de „palicarii” îmbogăţiţi de pe urma românilor, grecoaică din Galaţi şi e „cunoscută în port sub numele de Leoaica”. Lui Calavrezo, un bătrân maltez care în alte vremuri prăduia vapoarele împotmolite, i se zice „Piratul”. Cea mai săracă rudă a lui Nicola Marulis, protagonistul întors din America sărac lipit şi cu o fiică negresă, este un văr primar pe nume Ahile Xidia, căruia i se zice Harapul. Lui Nicola i se va spune Americanul, iar fiicei sale Evantia[172] fie Mica Prinţesă (asta în perioada şederii la Stambul, când se afla în graţiile ambasadorului rus, când „unii, cari îi remarcaseră ţinuta mândă şi gravă, îi spuneau c-o dulce ironie: Mica Prinţesă”), fie Sirena Neagră (datorită pielii sale care o face excentrică) ori Miss Şocolat (cu o oarecare răutate a gurii lumii) sau Prinţesa Dolarilor (datorită credinţei – eronate – a locuitorilor Sulinei că e bogată de pe urma tatălui ei) sau „Comoara neagră”; după ce viaţa i se dă peste cap şi rămâne fără iubit şi fără tată, Evantia trece printr-o perioadă de bigotism, astfel că doamnele şi domnişoarele catolice de la Comisia Europeană, văzând-o în permanenţă la biserică, ajung la concluzia că e pocăită: „*Pocăita* i-a rămas numele pentru totdeauna”; totuşi, personajul mai trece printr-o încercare, devenind cântăreaţă într-un local rău famat unde i se spune „Eva”, prescurtare evidentă de la „Evantia”, dar şi ironie din partea consumatorilor care fac aluzie la puritatea pe care o cred doar afişată, ipocrită.

Fostul căpitan Leonida Iovanidis, un bătrân mărunţel, este caracterizat astfel: „Şi pentru că lumea îl vedea forfotind pe la vapoare cu barca plină de zar-

[172] Evantia şi Penelopa sunt considerate de către Aureliu Goci ca reprezentând două tipuri feminine contrastante: „Chiar prin onomastica lor cele două personaje se opun şi se completează, una fiind simbolul femeii cu vocaţie casnică, alta realizând trimiterea la exotic, evadare şi infidelitate. Caractere lor nu acoperă chiar asemenea aprecieri, amândouă fiind victime ale spirituui masculin animat doar de superficiala aventură galantă.”; „Până la personajul decăzut până la prostituare, care naşte un copil ilegitim şi moare de tuberculoză într-un spital, Evantia parcurge totuşi o traiectorie abruptă pornită foarte de sus, de la cote de apreciere superlative”; „scriitorul pare a fi meditat la aceste lucruri, pentru că în variante iniţiale personajul se numea Arabela. *Grecizarea* numelui e un indiciu în acest sens” - Aureliu Goci, în „Prefaţă” la Jean Bart, Europolis, Ed. Gramar, Bucureşti, 2004, p. VIII. În schimb, despre Penelopa Marulis, acelaşi critic notează: „Tocmai adaptabilitatea, instinctul aderenţei la oameni şi locuri par a fi atributele Penelopei.” (Ibidem) Spre deosebire de tiza ei homerică, personajul lui Jean Bart arată infidelitate, vulnerabilitate în faţa cuceritorului de profesie.

zavat, ducând în brațe legături de ridichhi, i se zicea în glumă Căpitanul *Rapanachi*.” Și se precizează în continuare: „Iar înfumuratei sale nepoate, pa-lida prințesă bizantină trimisă în exil [Penelopa], băieții îi spuneau *Contesa de Rapanachi*.” Aceeași Penelopa va fi numită de către căpitanul Angelo Deliu, veșnic seducător al aproape tuturor femeilor frumoase din Sulina, „Floarea Bosforului”, pe când ea îl va numi, în epoca lor de pasiune, „Amantul Mării” (supranume ce pare a sugera și o ironie la adresa Penelopei, care se lasă vrăjită de Don Juan-ul fără scrupule).

Gardianul farului mare, Alexe Boroș, pe numele adevărat Bou Roșu, e poreclit „Vede tot”. Când i se menționează aceste date, se face și o precizare interesantă: „Ca să poată intra în serviciul Comisiunei Europene, mulți români își poceau numele. Un oarecare *Curajos* era român neaoș, cu numele compus din două cuvinte. Străinii erau preferați ca să nu-și piardă Comisia caracterul ei internațional.”

Frizerul Nicu Fotiades, cumnatul lui Stamati, e cunoscut drept „Nicu Politicu”, iar unul din personaje explică de ce: „Pentru că are pasiunea politicei. Urmărește zilnic gazetele grecești și românești. E la curent cu politica mondială și discută cu siguranță și competința unui om de Stat.”

Un agent sanitar e cunoscut sub numele de „Javra” (nu i se explică porecla); fetele consulului Chivork Saradunghian, Zarui și Aighenuș (nume ele însele expresive) sunt poreclite răutăcios „cei doi papagali”, întrucât se îmbracă permanent cu jachete verzi și bretele roșii și au „nasul adus în formă de plisc”; o doamnă „consuleasă” e poreclită de băieți „Doamna Moralescu” (cauza, evidentă, stă în aceea că bârfește „moralizator” pe oricine); Atina Ziside e proclamată „Regina frumuseței” la câteva baluri și e lipsită de orice pasiune, înlocuind-o cu calculul, drept urmare „un ofițer o numește Virgina fără inocență”; sublocotenentului Neagu, care „avea o figură copilărească”, i se spune încă din școală „Bebe”, dar din cauza sensibilității bolnvăcioase, a mândriei și a ambiției care îl țin în rezervă, se mai pomenește cu o anatemă: „Colegii, în bătaie de joc, îl porecliseră locotenentul Bonaparte.”; în altă secvență, locotenentul Mânzatu îl recomandă „Neagu zis și Mânzul” celor două prostituate Baza Navală și Mița Balot pe care le numește „cele mai bune fete din toate câte sunt înscrise în controalele Marinei”; cât despre poreclele celor două, aflăm lămuriri imediat: „Baza Navală își câștigase pe merit numele pentru devotamentul și fidelitatea dovedită Marinei din ziua în care un marinar o lansase în carieră. Nefericită la primul ei amor – ofițerul care o iubise se înecase printr-un accident la explozia unei torpile – ea căutase mângâiere la colegii amantului tragic pierdut. E drept că-i schimbase pe rând, dar niciodată nu ieșise din cadrele Marinei.”; „Mița Balot își păstra numele de pe când trăia c-un marinar

însurat. Un coleg serviabil anunța sosirea Miței în Sulina printr-o telegramă, şi ca să nu înțeleagă nevasta, scria: «Mâine soseşte balotul». Așa i-a rămas numele. Nimeni nu ştia cum o chemase de-acasă. Un ciudat dor de ducă, visul plecărei în America, unde avea neamuri din Ardeal, o atrăsese spre Marină.”. Pe doamna comandor Otilia Latiş, frumusețe oprită, paradoxal, la 40 de ani, „pentru că avea pronunțate dispoziții de rotunzime, ofițerii o porecliseră *Turela comandantului*”, dar buna reputație şi faptul că patronează cu tact relațiile sentimentale din cercul ei îi conferă şi un supranume lipsit de ironie: „*Une femme de tête*, i se zicea cu admirație în lumea bună”. Domnişoarei Pampi Fotis, excentrică şi androginică, i se zice *Palicarachi* „în cercul ofițerilor, în care flirta fără să aibă în special vreo preferință”; avocatul Zalău, deputat demagog, e poreclit *Dulău*; amantul de profesie Angelo Deliu e poreclit de către camarazi „Marchizul de Priola”; Nenea Tomiță, medicul spitalului Comisiunii Europene, are supranumele „Patriarhul Deltei”, fiind decanul funcționarilor români şi „un bătrân original şi blajin”; locotenetul Mânzatu, de origine umilă („era dintr-o familie de mocani de la Chior-Cişmea din județul Constanța”), îşi trage porecla „contele de Manzatti” de la faptul că la şcoala navală din Livorno „își dase titluri de noblețǎ arătând pe harta țării toată Dobrogea ca un domeniu al vechii familii de Manzatti”) – acest personaj se reține şi prin faptul că are o memorie fenomenală şi ştie pe de rost întregul *Infern* al lui Dante; mecanicul Mitachi, „un bondoc roşcovan, vesel, iubit de toți ofițerii și soldații pentru bunătatea inimei lui”, este tachinat cu numele *Mitaș* (pentru că a făcut cursurile unei şcoli de mecanici în Franța, iar acolo aşa i se citea (...), dar „pentru că meseria îl obliga să se bage pe la căldările vapoarelor de unde ieşea totdeauna tăvălit, camarazii îl porecliseră *Căpitanul Murdărie*.”. Un țigan lăutar din Tulcea e strigat „Boulanger” fiindcă „avea tăietura barbişonului la fel cu a faimosului general francez”; Cumătrul Cârnici, țăran ajuns ofițer mecanic e poreclit astfel pentru forma nasului; slujitorul lui Deliu, „Ion Rotopan, şmecher de port din Brăila”, este numit, cu snobismul specific urban, „Jean”; avocatul Armand Popescu (alăturare de nume denotând acelaşi fenomen al metisajului din mica urbe) e poreclit Breloc „pentru făptura lui de miniatură umană”; Bădița Traian, apărător cu experiență juridică, e înalt şi poartă întotdeauna pălărie înaltă, drept urmare „lipovenii pescari, cari veneau la târg pentru procese, îi ziceau domnul Căciulă mare.”; soția inginerului italian Marini, „cu pretenții de cultură şi noblețǎ florentină”, face propagandă italiană pentru a combate influența austriacă la gura Dunării şi organizează o filială a societății „Dante Aleghieri”, astfel că „lumea îi spunea Madame Dante”, găsindu-i şi oarecare asemănare cu profilul genialului poet; unui vestit căpitan de pirați, englezii îi zic „Greco”, iar fiul său, Petre, capătă, pe cale de consecință, supra-

numele *Petre fiul grecului* şi deschide „o cârciumă cu firma numelui său englezit: *Peter the Grics*.”; patronul unui varieteu, Pericle Papadachi, e poreclit *Bibiul*; bordelul alăturat e condus „cu discreţie şi tact de madam Simon, supranumită de ofiţeri: *Enigma Roşie*.”; una din prostituate este Tereza, „zisă şi Bestia, demi-nudă, avea un chip de madonă, trup de statue şi inimă de piatră.”; altă prostituată, Celina, e numită „Ţelina” de către căpitanul neamţ al unui vapor de salvare (pronunţia nemţească dă numelui o turnură semantică ridicolă, deşi personajul reprezintă „o brunetă de o frumuseţe pură. Palidă, c-un zâmbet melancolic, avea nişte ochi adânci, mărţi de cearcăne negre. Sentimentală, lirică, visătoare etc. (...) Unii o porecliseră Contesa Palidă, alţii Mimosa Pudica, iar colegele îi spuneau în bătae de joc: Emineasca Nebuna.”. Un personaj pitoresc este „Maestrul Jak, zis şi baron Trabuc, veşnic c-un muc de havană în colţul gurei”, descendent al unei familii vieneze, fost ofiţer în marina austriacă, eşuat ca interpret la orga bisericii catolice şi la clavirul din localul moravurilor pierdute; infirmierele englezoaice de la spitalul Comisiei Europene a Dunării sunt Miss Doty, „un colos de o viguroasă sănătate; mânca muşchiu crud tocat şi bea sifon cu ţuică. Lumea îi zicea *Huiduma*. Avea obrajii îmbujoraţi, dinţii enormi de carnivor robust (...), nici o cochetărie”, respectiv Miss Sibyl, total opusă, fină, frumoasă etc.

Uneori chiar numele „real” generează efecte surprinzătoare; de pildă danezul impunător şi glacial, inginer hidraulic, dispreţuitor la adresa levantinilor locali, se numeşte Brüll iar „pescarii se închină la numele lui. Ce! Eşti Brüll? Ce faci pe grozavul? Parcă ai fi Brüll, aşa îşi ziceau când se certau între ei lipovenii din baltă.”

Alte nume plastice, cu efecte antifrastice sau pur şi simplu expresive, aparţin poliţaiului Petrăchel Petraşcu, maiorului de cavalerie Gaston Popescu, institutorului Efrim Gâtlan (inventator ridicol al unor braţe metalice articulate care să înlocuiască lopeţile şi elicea bărcilor şi care să imite mişcările de înot ale labelor de broască), „adoratoruluir” Fifachi Papagalanis (unul din adoratorii greci ai Evantiei, considerat un „arbitru al eleganţei” – şi drept urmare, numele cu rezonanţă semantică dă, prin contrast, un efec comic), reporterului imberb Jak Măgură sau episodicului Ionescu-Gulie, „tip de asirian cu barba creaţă”.

După cum se vede, seria onomastică a *Europolis*-ului este extrem de bogată, reprezentată de dublete nume propriu – porecle/supranume, şi contribuie la coloratura cosmopolită a galeriei de personaje.

N. Davidescu
Fîntîna cu chipuri (1933)

Al treilea roman al lui N. Davidescu, autor prolific, dar mediocru, remarcat ca detractor al lui Caragiale[173], prezintă interes aproape exclusiv din punctul de vedere al importanţei arătate onomasticii personajelor. În centru se află însuşi procesul de creaţie artistică, în speţă cel al scrierii unui roman, pus pe seama unui personaj pe nume... Pan Ioniţă Drăcea. Descrierea acestui proces nu e lipsit de note interesante pentru modul în care realitatea şi imaginaţia conlucrează la obţinerea unui text literar, deşi modul cam metaforic de reprezentare a acestui parcurs îi subminează relevanţa. Aşa că, precum menţionam, numele proprii au loc suficient pentru a ieşi în evidenţă. În primul rând prin... caracterul lor explicit. Sau, dacă nu, prin faptul că... sunt explicitate. În primul rând protagonistul, de meserie scriitor: Pan Ioniţă Drăcea. „Drăcea" apare ca excesiv – şi vrea să funcţioneze simbolic, mai ales în lumina unor aluzii pe care naratorul le face la un moment dat: „Exclamaţia avusese o adîncime, un timbru care, deşi a lui, avea aerul că îl depăşesc şi din adîncul cărorar, transfigurat ca un Satan care iese din cercurile de foc ale împărăţiei lui, pentru a încerca o ieşire spre cer, în lumină, cu fruntea înrourată, se ridicase dintr-o dată şi el. Era un fenomen obişnuit fiinţei sale, Drăcea purta aproape necontenit cu sine un vîrtej de gînduri încinse (...)." Sugestia unor atribute demiurgice, chiar dacă pe latura întunecată, „satanică", este clară.

„Ioniţă" sugerează o oarecare normalitate, ba chiar banalitate, în schimb „Pan" ne întoarce la doritul efect simbolic, conotativ, prin reprezentările imaginaţiei elenistice a personajului, care la un moment dat „vede" o sumedenie de „pani mititei" ce năvălesc, fără nici o surpriză, printre naiade şi oreade mai mult sau mai puţin decorative. Obsesia deopotrivă panică şi pentru Pan revine prin diverse precizări şi prin translarea în permanenţă a imaginilor realităţii în regimul decorului şi reprezentărilor clasicităţii greceşti – „Am văzut mai întîi deşteptarea şi învierea minunată a lui Pan şi a nimfelor lui", spune la un moment dat personajul, dezvoltând această viziune cu exaltare estetic-literară. Iar în altă parte reia: „Eu, urmă Drăcea, am trăit aseară toată antichitatea grecească. A fost o adevărată noapte de orgie antică. Nu însă orgia aceea grosolană a simţurilor, ci orgia spirituală a însăşi esenţei acestei lumi. Mi se părea că ascult înţelepciunea lui Socrate sau a lui Platon înfăptuită simbolic cu ajutorul miturilor jucăuşe ale geniului elen. Au fost îndeajuns pentru aceasta suflul inspirat

[173] „Printre detractorii marelui nostru clasic, N. Davidescu făcea totuşi figură originală, deoarece nu-l ataca din perspectiva liberaloidă, ci în calitate de apărător al „mahalalei", adică al micii noastre burghezii de la sfîrşitul secolului trecut" - Şerban Cioculescu în „Cuvînt înainte" la *Fîntîna cu chipuri*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, p. 7.

al fluierului unui oltean în grădină şi jocul împrejurul lui al unei fete în casă. (...) Dănăilă întrupase, desigur, cine ştie ce faun, iar Flora îşi aduse aminte, după douăzeci de veacuri, de realitatea numelui ei. A fost, fără îndoială, o glumă sau o toană schibarea numelui ei; gluma însă şi-a răspuns sieşi cu o bogăţie de substanţă demnă de cea mai vie realitate. Erau toate ispitele pînditoare ale pămîntului. (...) Eu simţeam, la capătul picioarelor dinadins parcă afundate în iarbă, copitele clasice de ţap, iar pe frunte înmugurirea coarnelor." Să observăm din nou sensibilitatea şi atenţia personajului faţă de numele proprii şi faţă de raportul acestora cu esenţele, atunci când remarcă omologia dintre numele fetei şi spiritul teluric resuscitat „magic" prin cîntec şi dans. Într-o secvenţă „tipic" dionisiacă, aceeaşi idee revine în momentul în care fata, atrasă de halatul lui Drăcea, încearcă să-i explice acestuia sursa atracţiei şi face referire la aceeaşi scenă nocturnă: „Poate pentru că e numai flori. Nu ştiu cum se va fi făcînd acum, dar mi-aduc aminte că alaltăieri noapte, jucînd, mi s-a părut că trupul meu aruncă flori vii în văzduh şi că de jur împrejur nu erau decît flori."; să mai notăm de asemenea şi omologia stărilor lui Drăcea Ioniţă *Pan* cu personajul Pan, atunci când simte că îi cresc copite şi coarne, aidoma arhetipului său mitologic.

Prietenul său, director de bancă, poartă un nume de oarecare firesc: „Titus Bogdan" (care uneori devine „Titu Bogdan"). E, de altfel, şi cel mai „normal" personaj, în sensul că nu iese în evidenţă şi nu are un rol special; e aspectul pe care-l pune în lumină şi omologul său ficţional, purtând acelaşi nume, prezent cu o funcţie aproape decorativă în romanul pe care-l creează protagonistul, fapt observat şi de cei doi rezoneuri ai textului, Titus Bogdan însuşi şi gazda lui Ioniţă Drăcea.

Strict privind numele, alt personaj ficţional, Una Laris, face o remarcă din care ar reieşi caracterul său contrafăcut: „Titus Bogdan? strigă cu surprindere Una Laris. Numele pare mai curînd un pseudonim sau un nume de roman, ireal." Dar în dialogul imaginar cu Heliade Roşu, acesta îi răspunde cu o observaţie de bun simţ, care arată prin contrast că „Titus Bogdan" sună mult mai „normal" decât... Una Laris: „Mai puţin, totuşi, doamnă, decît al dumitale. Una Laris nu s-a chemat încă nimeni pînă azi, nu?" Iar răspunsul personajului vine să sublinieze ceea ce pare a fi principiul artei poetice onomastice a lui N. Davidescu: „Este drept. Eu însă nu ţin cu tot dinadinsul să fiinţez cu fixitatea unei stări civile, pentru nimeni. (...) Dumneata te-ai supărat că numele dumitale, atît de real, pare, în lumea mea, nefiresc; eu nu mă supăr însă că al meu rămîne nefiresc pentru dumneata. De altfel trebuie să mărturiseşti că nici numele prietenului dumitale nu este din acelea care aduc cu ele prestigiul circumscris al realităţilor patente, şi că un om care se numeşte Heliade Roşu poate foarte bine să nu mai aparţină demult societăţii reale a dumitale."

Imediat după aceste observaţii, aflăm pe de o parte că Drăcea nu îşi conştientizează impulsurile („pentru ce voi fi pus acest nume în romanul meu?"), iar pe de alta că totuşi există şi o zonă de cerebralizare, în care selecţia numelor urmează o logică: „Heliade Roşu urma să se ivească prestigios ca un Apollo, cu bucle de raze de soare pe umeri şi să surîdă cu toate săgeţile dintr-o dată ale neastîmpăratului Amor." Investirea acestui personaj cu atribute care consună cu numele său (Apollo, zeul Soarelui = Heliade, adică Helios – vezi şi comentariul de mai jos al Unei Laris) e realizată ca o accentuare şi ca validare a aceluiaşi tip de impuls menţionat anterior, care îl făcuse pe Drăcea să aleagă prototipul şi numele personajului: „Îşi aminti atunci de imaginea misterioasă aproape a unui prieten plecat încă de demult prin ţări mai calde. Apariţia lui de zeu cu buclele netăiate era întotdeauna o sărbătoare. (...) Cînta cu simplicitate, pe vremuri, şi strălucire din liră. Îl chema Heliade Roşu." Scriitorul Drăcea se lasă mînat de intuiţie şi de impulsuri inconştiente, dar care par să aibă un loc geometric particularizat prin stranietatea (sau semantismul) numelor şi prin tangenţa personajelor „purtătoare" cu spiritul şi referinţele elenistice, respectiv clasice – vezi şi sumedenia de fantazări a lui Drăcea manifestate printr-un imaginar plin de zei greci, nimfe, fauni etc.

Deci, iată, numele femeii care îl inspiră pe Drăcea, doar menţionată, niciodată apărută „în scenă", intră din nou în zona excepţiei: „Una Laris". Drăcea e conştient de această excepţionalitate, căci ea e suficientă pentru a-l impulsiona la scrierea unui roman: „Nu-mi mai spune încă nimic. S-ar putea să îmi tulbure vraja numelui ei cu cine ştie ce amănunt sortit să rupă euritmia desfăşurării ei în mintea mea şi atunci s-a dus romanul pe copcă." Deci întregul roman plănuit pare a se naşte din Big Bang-ul sonorităţii speciale a numelui unei necunoscute cu păr roşu abia zărite pe stradă şi menţionate în treacăt de alţi doi necunoscuţi.

Receptivitatea onomastică a protagonistului este subliniată încă o dată de corespondenţa pe care o intuieşte sau o imaginează între nume şi context sau nume şi înfăţişare sau nume şi cine ştie ce alt element „exterior". Astfel, la aflarea numelui fetei din casa gazdei sale, „Flora", el reflectează: „Prin mintea lui Drăcea fulgeră o apropiere aurie între grădina din jurul casei şi numele de Flora."

Cea căreia Flora îi este servitoare în casă, Lyda Şarpe, denotă un oarecare snobism, specific mondenităţii, atunci când fata de la ţară, cu bun simţ, îşi declină numele autentic, „Floarea": „Ţi-am mai spus că te cheamă Flora. Îmi place mai mult aşa. Să nu te mai aud cu Floarea." Sensibilitatea Lydei, dovedită şi mai târziu prin comentariile subtile la textul romanului care, evident, va purta titlul „Fântâna cu chipuri", după numele străzii pe care locuieşte, se manifestă, iată, şi la nivelul numelui servitoarei, indicând dorinţa de „cosmetizare" urbană

a variantei onomastice neaoşe. Nici Drăcea nu scapă de acest snobism, amendat de altfel de către iubitul fetei, olteanul Dănăilă, personaj construit pe coordonatele arhetipului ţăranului neaoş, „autentic" (cîntă la fluier, are obiceiuri nealterate de oraş etc.): „Şi boierul acesta nou tot ca cuconiţa îţi zice?", o întreabă pe Floarea, şi comentează: „Ce vor fi avînd oare cu toţii de îţi smintesc aşa numele, Floareo?" Prin vocea naratorului această reacţie este explicată în sensul mai sus menţionatului spirit autentic al omului de la ţară: „Era un vechi necaz al lui Dănăilă. Trupul lui, mai mult decît mintea, găsea în acestă schimbare a numelui un vicleşug al oraşului împotriva firii ţărăneşti a Floarei. Faptul acesta îl necăji parcă pe sine însuşi şi îl făcu să ducă repede flautul la gură şi să înceapă dintr-o dată să cînte." Urmează o secvenţă ce vrea să descrie puterile naturii întruchipate de Dănăilă şi Floarea, cu aceeaşi tentă simbolică şi metaforică, finalizată prin concluzia extrem de grăitoare a lui Drăcea, receptorul atent al acestui spirit teluric şi profund reprezentat de fata şi băiatul de la ţară: „E Pan şi nimfa Sirinx! exclamă el trezindu-se deodată." Pecetea cultă, de tip elenistic, a lui Drăcea vine să dubleze imaginea folclorică, de tip „oltenesc", spune naratorul, indicând încă o dată liniile de forţă simbolice ale cărţii, în permanenţă susţinute de regimul onomasticii.

Snobismul Lydei Şarpe cu privire la numele fetei din casă e una din puţinele sale trăsături negative; altfel, eroina e construită pe temeiul unor calităţi ce o fac atrăgătoare pentru protagonist: frumuseţe, onestitate, inteligenţă etc. Numele acesteia îi răpeşte, însă, din cvasi-autenticitate: „Lyda Şarpe". Combinaţia de exotism (sonor şi grafic) – „Lyda" – şi semantism afişat – „Şarpe" – intră în rezonanţă cu puseurile lirice ale textului lui N. Davidescu şi cu exaltările metaforic-alegorice ale imaginaţiei protagonistului. Ca dovadă, între altele, comentariul prietenului său Titus Bogdan: „Numele gazdei: Şarpe. Tot timpul cît am stat împreună mă căzneam să îi găsesc un echivalent simbolic. Şi iată că numele ei mi-l dă dintr-o dată. Are, într-adevăr, ceva din şarpe, nu numai în mişcări, în culoarea îmbrăcăminţii, sau în croiala ei strînsă pe trup, dar şi în apucături. Sînt oameni, de pildă, ai căror ochi rotunzi şi prea apropiaţi de rădăcina nasului lor coroiat îi fac să semene cu bufniţele. Unii au, încadrată în blondul unui păr miţos ca o blană, înfăţişarea unor adevărate profiluri de oaie. Apăsătoare figuri bovine, cu prunele apoase de vaci rumegătoare, scot alţii dintre umeri făcuţi parcă să tragă la plug, sau frunţi teşite de carnivore şi ochi de pasăre de pradă. Sunt astfel oameni vulpe sau vultur, broască sau barză. Ei bine, Lyda Şarpe este exact reprezentanta fascinantă a numelui ei."

Teoria lui Bogdan ne arată o perspectivă caracterologică de tip alegoric sau de genul fiziologiilor, bazându-se pe corespondenţa dintre chipul uman şi trăsăturile particulare ale reprezentantelor animaliere. Frapantă, respectiv nonrealistă este prelungirea omologiei şi în planul onomasticii: numele confirmă

înfăţişarea umană, ea însăşi tributară unui „arhetip” zoomorf. Iniţial, Drăcea e sceptic în ce priveşte perspectiva lui Bogdan: „Tu ai găsit în Lyda Şarpe întruparea simbolică a numelui ei. Poate să ai dreptate. Eu nu am observat încă lucrul acesta.” Dar, nu mult mai târziu, îşi corectează poziţia: „Drăcea reţinu chipul aproape insolit al acestei plecări, dar nu se putu opri de a recunoaşte şi pe acela nu mai puţin provocator al pauzei îndelung tăcute, dintre ei. Avea aerul că fiecare, în felul său, se pîndesc şi se detestă în acelaşi timp unul pe altul. El, cu pornirea lui gata să prefacă în imagini orice înfăţişare de viaţă surprinsă, iar ea cu liniştea aceea învăluitoare a unei înfăţişări misterios reptiline.

– Asta este! făcu cu o pocnire a degetelor, de satisfacţie, Drăcea. Am găsit. Lucrul era simplu, dar avea în el ceva din simplicitatea mocnită a oului lui Columb. Titu avea dreptate. Lyda Şarpe, printr-un fenomen ciudat de mimetism şi de adaptare a materiei la numele ei, sau, poate, printr-o predestianre, evocă, în clipe abia fosforescente, ceva din mişcarea latentă şi întunecată a şarpelui. Înaintările ei, felul ei de a se opri, o prudenţă metalică, ondulările gesturilor şi ale trupului, au toate ceva dintr-o apariţie parţială a acestui animal biblic. Picioarele ei par să fi fost făcute nu pentru a umbla sau a sări cu ele, ci pentru a se strecura, încolăci sau ţîşni. Ondularea trupului e mai curînd rece decît voluptoasă.”

Caracterizarea aceasta, prin prisma semantismului onomastic, denotă din nou o mentalitate de tip alegoric şi mitic – căci atributele de şarpe ale Lydei nu evocă, în ochii lui Drăcea, şarpele „ordinar”, ci arhetipul acestuia, dat fiind că e pomenit „animalul biblic”, cu tot potenţialul său seductiv, pe care, previzibil, eroina îl va fructifica în cele din urmă, cucerindu-l definitiv pe erou.

Când, la un moment dat, în scena tatonărilor dintre Bogdan şi Lyda, cel dintâi întâmpină rezistenţa acesteia, din nou se gândeşte la numele ei şi la conotaţiile sale: „Se izbi apoi de numele ei şi îşi spuse: Curios! Nu ştiu încă nimic asupra obiceiurilor sexuale ale şerpilor. Va trebui să mă interesez. Ar putea fi un subiect de provocatoare conversaţie pentru viitor şi, pentru mine, poate o indicaţie şi o metodă de acţiune.” Prin urmare, în disperare de cauză, Bogdan se orientează spre o metodă de seducţie care s-ar baza pe „obiceiurile sexuale ale şerpilor”, ca şi cum ar fi convins că numele femeii îi reprezintă la modul cel mai concret particularităţile şi comportamentul.

Drăcea se dovedeşte a fi marcat de problematica numelor, căci, de pildă, constată că „prin viaţa lui trecuseră de fapt atîtea femei cărora le uitase numele. Păstra, totuşi, în fiziologia lui, amănunte preţioase şi suculente asupra lor. (...) Curiozitea ca şi, apoi, dorinţa împinsă pînă la slăbiciune l-au stăpînit luni, altele zile. Numele însă i-l uitase încă de la început.” Slaba memorie a numelor pare să facă pandant cu obsesia extravagantului nume al femeii roşcate, Una Laris: „Bun, conchise el, am de rezolvat dacă trebuie sau nu să-i

dau alt nume de cîte ori îi dau şi altă înfăţişare.” Această problemă pe care şi-o pune protagonistul e una dintre cele mai interesante, căci ea aduce în prim-plan chestiunea corespondenţei (literare) dintre personaj şi nume, respectiv chestiunea „motivării” numelui de personaj. Problematizarea nu este însă dezvoltată, căci Dracea ajunge repede la o concluzie: „Fapt este că s-a născut odată cu numele ei, în mintea mea şi ar fi o crimă despoirea unuia de celălalt. Cuvîntul e realitatea în afară şi spontană a substanţei şi vestmîntul care o aşază în timp. Spiritul omenesc se poate îmbarca pe un cuvînt întocmai ca o insectă aşezată pe un pai, de-a lungul unui întreg fluviu. Viaţa şi aventurile unei singure vorbe pot să alcătuiască o epopee tot atît de măreaţă ca şi Iliada. Fonetica lui a primit felurite impresii din toate împrejurările prin care a trecut şi, după loc şi tip, a răscolit gînduri de tot felul. Alcătuirea lor trebuie să păstreze ceva din întreitul joc milenar al sufletului, al trupului şi al mişcării şi cu toate deţin ceva din polenul vremurlor în care au trecut de la senzaţie la cugetare, de la cugetare la verb şi de la verb la reprezentarea lui scrisă; poate chiar că sunetul lor ar putea însufleţi, la un moment dat, în creierul nostru, toate fiinţele care, folosindu-se una după alta de ele, ca de un vestmînt spiritual al lor, au lucrat la păstrarea lor pînă la noi, sub forma în care le cunoaştem.

Şi rămase o clipă gânditor pentru a se întoarce, apoi, deodată, la preocuparea numelui eroinei sale. Îşi dete însă repede seama că lucrul acesta fusese, de fapt, rezolvat în ansamblul gîndurilor lui mai după urmă şi surîse.”

Tot acest eşafodaj simili-conceptual are menirea de-a sugera o viziune potrivit căreia sonoritatea şi semantismul numelui i-ar înmagazina „aventura” prin timp şi l-ar înnobila pe purtătorul său. Imaginea, respectiv motivul şarpelui revine în paginile imediat următoare, când Drăcea trăieşte închipuirea unei scene de dans al unui şarpe din a cărui piele ţâşneşte, simbolic, o femeie ce seamănă cu Lyda.

Preocuparea onomastică se prelungeşte şi în alegerea celui de-al doilea, respectiv celui de-al treilea personaj al romanului proiectat. Al treilea va fi Titus Bogdan – măcar ca nume, ni se spune: „Al treilea personaj va să fie, dar, amicul meu. Nu ştiu dacă îl voi scrie aidoma după model, dar cel puţin numele îl voi folosi ca atare.” Al doilea va fi un anume Heliade Roşu, un prieten cu care Drăcea ar fi pierdut legătura. Numele sună din nou extravagant, ca majoritatea celor din romanul lui Davidescu sau din acela al lui Drăcea, iar într-o scenă imaginată de cel din urmă sunt introduse şi nişte observaţii legate de conotaţiile acestuia: „Numele prietenului dumitale însă mi-a rămas bine întipărit în minte – spune eroina Una Laris –. Are în el ceva sfidător şi paradoxal. Heliade trebuie să conţină în el ideea de soare, Helios, aşa că numele celălalt de lîngă el capătă, prin aceasta, un rost de adjectiv. Soarele roşu, deci. Sîntem dintr-o dată fraţi buni cu Apollo!”

Întreg procesul de creație al romanului din roman este sintetizat și interpretat de către Bogdan: „Drăcea și cu Lyda s-au înțeles fără știrea lor, deocamdată, ca albina cu floarea. Romanul nu este decît firul de păianjen al unei înfrigurate așteptări. Este, desigur, un fapt literar; a rămas însă încadrat riguros în frămîntările sufletești ale autorului pentru o femeie a cărei ființă în carne și oase a fost măsluită cu toată închipuirea înfierbîntată a unui temperament arzător. La început, desigur, a existat Una Laris. Pe urmă, încetul cu încetul, aria s-a schimbat pentru a face loc unui triumfător marș nupțial al Lydei." Altfel spus, pînă la urmă *Fîntîna cu chipuri* reprezintă povestea instituirii unei noi povești de dragoste născute din jocul realității și al imaginației puse în mișcare în vederea scrierii unei cărți, dar ducând, previzibil, la stârnirea și explorarea unei relații „arhetipale", aceea dintre un bărbat și o femeie. Iar în acest context, numele proprii ale personajelor funcționează deopotrivă ca agenți/reprezentări sonor-semantice ai/ale esențelor spirituale sau senzoriale.

Gala Galaction
Doctorul Taifun (1933)

Doctorul Taifun reprezintă un micro-roman „cu tâlc" și cu împărțite doze de umor și de patetism, în care dimensiunea onomastică joacă un rol semnificativ. Din primele pagini, din conversația cu doctorul Iancu Hristudorache (numele său e doar unul din indiciile originii sale grecești), numit familiar de către prietenul său „Dodorache", aflăm despre faima doctorului Dimitrie Bobircă: „Porecla ta de odinioară, de când eram amândoi elevii profesorului Asaky, azi este o podoabă și o victorie! *Doctorul Taifun*! Pare că e titlul imnului regal al medicinei românești!" Deci reputația de mare medic îi dă poreclei, după părerea prietenului său, o turnură nobilă, transformând-o în renume.

Din confesiunea protagonistului reiese că urâțenia celebrului doctor i-a adus în școală porecla antifrastică „Bobircă Făt-Frumos", aceasta fiind, de fapt, cea mai blândă dintre ele: „Bobircă Făt-Frumos era injuria cea mai concesivă cu care mă mângâiau câțiva colegi mai milostivi." Porecla actuală își găsește explicația într-o întâmplare din facultate pe care personajul principal o relatează prietenului său „Dodorache": „De unde până unde, infirmierele și servitorii din spital mă porecliseră doctorul Tifon. Cine știe cum prinseseră din gura mea acest cuvânt, și acum eu, fără să știu, îl purtam înfipt în căciulă. Colegii mei aud cuvântul – poate l-ai auzit și tu – și încep să și-l șoptească între ei... Era tot vechea poveste... Era nevoia de-a găsi o poreclă poznașă pentru cea mai poznașă mutră de viitor medic. O servitoare naivă, nou venită în spital, m-a învățat, cu nevinovăție, pseudonimul meu spitalicesc. M-am hotărât să

pândesc împrejurările şi, când mi-o veni bine, să fac un tărăboi de pomină. Eram sătul de sobrichete. Nu mai voiam nici unul. Într-o zi, după o operaţie a lui Asaky, pe când studenţii şi infirmierele stăteau grămadă, aud pe nebunul de Paşaliu: «întreabă şi tu pe doctorul Tifon!»...

Stăpân pe mine, dar vulcanic ca un tragedian, am început să răcnesc, să trântesc obiectele pe care le ajungeam cu mâna şi să declar, la urmă, în auzul înmărmuriţilor mei spectatori, că voi sparge capul oricui va îndrăzni să-mi mai spună doctorul Tifon...

Dar Paşaliu a fost mai tare decât mine. Mare mucalit cum era, şi jucând comedie mai bine decât mine tragedie, exclamă în tăcerea glacială: – «Fraţilor, ăsta nu mai e doctorul Tifon, ăsta e doctorul Taifun!»

Într-o clipă, am judecat situaţia. Doctorul Taifun era o biruinţă şi un omagiu!... Am izbucnit în râs – şi cu mine toată lumea – şi m-am împăcat pe loc cu autorul noului meu sobrichet, menit celebrităţii...”

Florica Vasilescu-Plopu, soţia lui Manole Vasilescu-Plopu (şef de serviciu într-un minister), are şi ea parte de un regim de adresare pitoresc. Este numită de către Taifun „Floreal” („Floreal – ăsta e numele cu care am răsfăţat-o – este o isterică şi o mitomană”, zice Taifun), de către Vlad Gherasimescu „Floramie”, iar de către al treilea amant, şeful de cabinet al lui Gherasimescu şi nepotul său totodată, Titu Mărgărit, este alintată... „Floflocel”! (trivialitatea celei din urmă numiri are legătură şi cu faptul că, potrivit, conform scrisorii către Florica, posedă cel mai suburban şi argotic limbaj)

Atunci când Taifun se decide s-o omoare, o menţionează cu acelaşi nume deformat: „Infernala Floreal! (Sau Floramie, cum îi va scrie pe panglicile mortuare cosmeticianul de Vlad). Auzi, să ceară ea bani şi să vânză durerile lui fiu-său...”.

Pe linia aceleiaşi atitudini afective, copilul lui Taifun e alintat „Pupu” sau chiar „Pupuşor”...

Celelate personaje sunt desemnate prin nume în general obişnuite: „Vlad Gherasimescu” (fost coleg de şcoală al doctorului Taifun, rival fără voie al acestuia prin frumuseţe şi succes la fete, el conduce ministerul în care Vasilescu-Plopu e şef de serviciu şi unul din amanţii extorcaţi de Florica); „Fritzi Köstlin” (bavareză, prima şi marea iubire a lui Taifun din tinereţe); „Samuely” (tânăr doctor, fost discipol al lui Taifun) şi „cucoana Patiţa” (soacra Floricăi, mama lui Vasilescu-Plopu, „aprigă femeie” care stă la mica moşie de la Găieşti). Doar „Pogonici” capătă oarecare relief, şi mai degrabă prin sonoritate, căci altfel, între arhitectul care îi face casa de la Techirghiol a lui Taifun şi sensul substantivului comun „pogonici” (băiat care mână vitele la arat) nu există nici o legătură.

Garabet Ibrăileanu
Adela (1933)

Subintitulat „Fragmente din jurnalul lui Emil Codrescu (iulie – august 189...)”, singurul roman al criticului Garabet Ibrăileanu consemnează într-un stil diaristic, exclusiv din unghiul protagonistului, o fantasmatică poveste de dragoste în centrul căreia se află eroina titulară. Plasat în Bălţăteşti, respectiv în zona Pietrei Neamţului, cu incursiuni în Ceahlău, într-o vară de sfârşit de secol XIX, implicând şi ca limbaj şi ca mentalitate desuetul fin de siècle[174], dragostea doctorului Codrescu pentru Adela devoalează spiritul retractil, contorsionat, livresc al eroului de patruzeci de ani îndrăgostit de eroina de douăzeci – dar cunoscută de la patru ani până la opt, iar apoi la cincisprezece ani, pentru a fi redescoperită ca femeie deja divorţată. S-a scris mult despre acest scurt roman şi cu calificative din cele mai semnificative, astfel că nu prea a mai rămas de spus mare lucru. Din unghi onomastic se pot descoperi câteva, puţine particularităţi.

În primul rând, ca o marcă a respectării principiului adecvării, detectăm nume „obişnuite”, „comune”, potrivite contextului: Ilenuţa, fata de patru ani a bucătăresei doamnei M..., badea Vasile căruţaşul, părintele Palamon („tip desăvârşit de călugăr”), matematicianul Nicu Timotin (fost coleg al protagonistului) şi soţia sa „Jeny”, „vestitul excursionist” Dimitriu, coana Anica, mătuşa prin alianţă a Adelei, ceasornicarul evreu din Paşcani, Haim Duvid. Nici o stridenţă, nici o dorinţă de a exagera „expresiv” – aşa cum îi şade bine unui „ionic” autentic. Poate doar o scăpare auctorială – sau, la fel de bine, o slăbiciune inconştientă a personajului-narator – în recurenţa numelor în „E” atunci când îşi enumeră fostele iubiri: Emilica, la 10 ani, Leonora (care pare a proveni din „E-leonora”) cea de 19 ani pe vremea când el are 16, Eliza cea de 16 ani de pe vremea când el are 19, femeia de la Viena, nenumită, apoi „fina şi delicata” Elvira, colega de studenţie.

În al doilea rând, se remarcă prezenţa iniţialelor, care-şi au rostul lor de certificare a calităţii de jurnal, respectiv a autenticităţii textului. Astfel, părinţii Adelei sunt „domnul M...” şi „doamna M...”, un anume prieten e desemnat cu X (dar acest personaj are în text doar valoare de exemplificare, atunci când Adela îl întreabă pe erou dacă ţine mai mult la „prietenul X” decât la ea), o rudă a mamei Adelei este „maica Evghenia N...”, doamna V..., domnişoara Niculina P..., „artistă coregrafică”, discipolul T... al doctorului Codrescu.

[174] Paul Cernat introduce acest roman în clasa modernismului retro, vorbind despre „retroautenticismul” lui Ibrăileanu şi despre faptul că aici „actualitatea e programatic evitată. Învechirea deliberată afectează deopotrivă subiectul, mentalitatea (comportamentul) personajelor şi lexicul (arhaizat şi regionalizat cu fineţe, în ideea fidelităţii sporite faţă de limba «moldovenească» a epocii reconstituite). Toată recuzita vestimentară fin-de-siècel este aici: elemente de vestimentaţie: empire-uri feminine şi botine înalte cu tocuri Ludovic XV, pălărie şi baston la bărbaţi. La fel – gusturile literare şi muzicale, ritmul şi stilul de viaţă...” - Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Ed. Art, Bucureşti, 2009, p. 26.

În al treilea rând, devine evident că Emil Codrescu are o anume „sensibilitate onomastică”, dat fiind că, de pildă, reacționează la excentricitățile hazardului, ca atunci când află că soţia lui Haim Duvid se numeşte Sabin şi-şi pune întrebarea: „de unde aceste nume în mahalaua evreiască din Paşcani?” Într-un alt context, când doamna Timotin îi face cunoştinţă cu verişoara sa, doamna Matilda Ioan, protagonistul notează: „Doamnă! O secundă mi s-a părut o glumă, o farsă. Dar doamna Timotin nu putea face astfel de glume. Dacă cuvântul «doamnă» nu semăna cu fetița brună, în schimb «Matilda Ioan» era definiția ei reuşită. Femeiuşca mică, timidă şi afectuoasă, cu părul bogat şi greu, nu putea fi decât Matilda, iar ceea ce avea băiețesc în ea, elasticitatea vânjoasă a taliei, a brațelor şi a picioarelor ei lungi, era Ioan, nume aproape comun, echivalent cu bărbat.” Deci Codrescu pare a împărtăşi o concepţie cratyliană a numelui, găsind corespondenţe între combinaţia de feminitate şi de masculinitate a persoanei şi caracteristicile celor două nume.

Dar această sensibilitate se manifestă îndeosebi la numele „Adela”, astfel că şi Codrescu intră în seria numeroaselor exemple de personaje masculine pentru care numele femeii iubite devine fetiş, obiect al reflecţiilor sau sinecdocă a persoanei pe care o desemnează, fiind supus idealizării sau chiar fascinației misticoide. Iată, într-un pasaj notează: „Fiorul pe care mi-l dă cuvâtul «Adela». (Când am găsit într-un catalog numele ei, m-am oprit ca în fața unui eveniment rar.)” În alt loc, referindu-se la proiecțiile fantasmatice ale propriei minți cu privire la Adela, protagonistul precizează că fără acestea „Adela nu ar fi (...) o femeie de o specie unică, reprezentantă numai prin ea – nu ar fi *Adela*.” După cum se vede, unicitatea eroinei nu poate fi marcată decât prin chiar numele acesteia. Fascinația numelui, care în fond reprezintă fascinația creată de persoana care-l poartă, se regăseşte şi în alt moment, acela în care Adela îl cheamă pe Emil printr-un bilet parfumat: „Iubitul meu prieten, te aşteaptă A...” Iată comentariul protagonistului: „Înainte, accentul cădea pe motivul invitației, și «Adela» era numai o iscălitură... «Te aşteaptă A» nu este o simplă invitație, este o stare de suflet – este un vers liric! şi «A» este semnul unei mai strânse apropieri decât «Adela» de până acum. (Ea însăşi, mai cordial decât «Adela M...»).” În fond, broderia analitică a hiperlucidului Emil Codrescu pune în centru conotațiile acordate inițialei numelui eroinei, respectiv numelui întreg al acesteia, cu o subiectivitate vădită, întrucât nu există o rațiune intrinsecă a desemnării superiorității afective a inițialei în fața numelui – ci doar un context mai tensionat, dat fiind că biletul este trimis în ultima zi de şedere a doamnelor M... la Bălțăteşti.

Și tot de numele Adelei se leagă şi o rezervă a purtătoarei sale, în măsura în care eroina îi acceptă orice lui Codrescu, exceptând utilizarea diminutivului *Adelina*: „S-a împotrivit numai la un singur lucru. Cerându-i să-mi acorde o favoare, fără să i-o specific, şi acordându-mi-o cu un «da» înăbuşit (ce-o fi

crezut?), i-am şoptit: «Dă-mi voie să-ţi spun pe nume: Adelina». Ea m-a corijat cu vocea puţin iritată: «Nu, nu! Spune-mi Adela!» În adevăr, ceea ce se petrecea între noi nu era gingaş. Iar diminutivul era de un gust îndoilenic. (De unde izvorâse acest cuvânt, la care nu mă gândisem niciodată?)" După cum se vede, afecţiunea pentru Adela îi joacă feste medicului cvadragenar şi extrem de raţional, făcându-l să recurgă, dincolo de gustul său cultivat şi echilibrat, la „dulcegăria" unui diminutiv.

Ultima treaptă de idealizare a Adelei pare să presupună substituirea antroponimului particular cu pronumele generic – dar notat cu majusculă –, ceea ce sugerează sublimarea în cel mai înalt grad a fiinţei femeii într-o abstracţiune chintesenţială: „După un ceas de izolare cu Ea în albastru (simt bine că lucrurile au ajuns la majusculă, ca la optsprezece ani!), ne-am luat adio cu ezitări şi cu păreri de rău de la priveliştile care ne dăduse puţin senzaţia şi a eternităţii, şi a vremelniciei." Într-un alt loc, de acelaşi pronume se leagă o senzaţie: „Senzaţia de voluptate, provocată de cuvântul «Ea», când o *numesc* astfel, oral sau mental, probabil pentru că, fiind contradictoriul lui «El», şi atât de femeiesc prin fizionomia lui, diformismul gramatical proclamă cu putere diformismul sexual, concentrează întreaga conştiinţă asupra *femeii*, până la halucinaţie." De remarcat sublinierea cu italice a termenului „numesc", ca pentru a sublinia valoarea nomothetică a pronumelui feminin.

Gib I. Mihăescu
FEMEIA DE CIOCOLATĂ (1933)

Micro-roman modest, aproape fără relevanţă din unghiul onomasticii. Personajul-narator se numeşte Lucian Negrişor. El o doreşte pe Eleonora, dar domnişoara se va căsători cu Modreanu. Mai apare cocota unguroaică Şari, cu fiul ei Emerich şi cu viitorul soţ, ofiţerul în rezervă Bădescu, mai e pomenit un anume Verzeleanu. „Femeia de ciocolată" este Eleonora aşa cum o botează Negrişor (pentru pielea ei brună, deşi la un moment dat sunt pomenite şi dulciurile cu care-l primeşte acasă, dar care, aflăm, nu sunt făcute de ea) – chiar eroina o spune: „Eu credeam că m-ai numit astfel pentru culoarea mea, care mi se părea că-ţi produce o deosebită impresie." O singură observaţie, de factură negativă: eroul se numeşte „Negrişor", deci numele său exhibă acelaşi sens exprimat de „femeia de ciocolată", iar faptul că unguroaica Şari, pe care o cunoaşte întâmplător, salvându-i odrasla din mâinile unor copii, este şi ea brună (chiar dacă nu la fel ca Eleonora, conform descripţiilor erotice ale protagonistului); această „coincidenţă" îndepărtează scrierea de un registru realist – căci prea se adună aceeaşi caracteristică pentru a o putea accepta, cel puţin din unghiul autenticităţii.

Gib I. Mihăescu
RUSOAICA (1933)

În cel mai „prizat” roman al lui Gib Mihăescu, substantivul comun „rusoaica” devine pentru eroul principal, locotenentul Ragaiac, dar şi pentru cel căruia îi destăinuise himera sa, locotenentul Iliad, un nume generic (scris, prin urmare, cu majusculă) al idealului său feminin, care capătă o aură cu totul specială o dată cu repetatele căderi în reveriile extatice ale celor doi camarazi de frontieră. Când, de pildă, Ragaiac are o „scăpare”, în sensul „degradării” numelui „propriu” (Rusoaica) în cel comun, din care de altfel provine („– A trecut pe la tine o rusoaică?”), Iliad îl „corectează iluminat şi solemn”: „– Rusoaica!”. Puterea de reprezentare a acestui supra-nume – de fapt – reiese, între altele, şi din aceea că numele „rusoaicei” lui Iliad e divulgat lui Ragaiac abia după îndelungi descrieri şi tărăgănări ale momentelor importante care jalonează istorisirea şi care par a da seama asupra unei adevărate ştiinţe a suspansului din partea lui Iliad, dar care de fapt dau măsura exaltării şi regretelor sale:

„– N-o chema cumva Sonia, ori Nataşa? fu ultima mea încercare de a zgudui măcar această realitate care se ridica tot mai solidă dinaintea ochilor mei, pentru a surprinde în dosu-i vanitatea unui cât de mic colţ de plăsmuire.

– Nu, o chema Valia...
– Atunci, poate că a fost cu adevărat...
– Cine? tresări şi se holbă Iliad...
– Cine? Rusoaica...”

Numele real al rusoaicei lui Iliad apare în pagină cu întârzierea necesară creării unui efect psihologic de maximă percutanţă, astfel încât impresia să fie aceea a unei adevărate revelaţii. Supoziţia, născută din invidie, a lui Ragaiac, conform căreia „Rusoaica” lui Iliad ar putea fi doar o plăsmuire desprinsă din romanele ruseşti (Sonia ar trimite, după unele indicii anterioare, la Sonia Marmeladova, iar Nataşa la Nataşa Rostova – v. şi Al. Andriescu) este înlăturată în momentul folosirii numelui „Valia”, mai puţin „răsunător” literar, ceea ce îi confirmă scepticului Ragaiac faptul că Iliad nu fabulează. Totodată, evocarea numelor eroinelor ruseşti au, paradoxal, rolul de a relativiza calitatea de „zeiţă” a Rusoaicei lui Iliad, în ciuda faptului că, aşa cum aflăm din primele pagini ale romanului, tot aceste nume sunt acelea din care Ragaiac îşi nutreşte cultul erotico-livresc de Pigmalion rătăcit la frontiera româno-rusă. Ca să nu mai menţionăm faptul că, undeva mai jos, aceeaşi literatură este evocată ca „momeală” spirituală a Rusoaicei-Valia („Şi nu-i spuneai că aici, aproape, foarte aproape, ai un prieten care a cetit pe Dostoievski tot, tot, poate mai mult decât a cetit ea..., care aşteaptă norocul să-i desprindă chiar din paginile lui Dostoievski sau ale lui Tolstoi şi să-i aducă o Avdotia Alexandrovna, o... Anna Ka...”).

Dar paradoxurile nu se opresc aici. Poate cel mai important e acela, remarcat de comentatori, care constă în faptul că „numele unor personaje feminine din romanul rusesc al secolului al XIX-lea, adeseori evocate, după cum am văzut, de romancier, prin Ragaiac, capătă, în mod ciudat, o justificare mai profundă în caracterizarea Niculinei decât a Valiei sau a Marusiei.”[175] Însă dincolo de această bizară substituţie a Rusoaicei cu Niculina Serghie, se cuvine subliniată prezenţa modelului livresc al iubirii „ideale” a lui Ragaiac şi, în ordinea acestui studiu, calitatea de infrastructură a acestui tipar, pe care o au numele proprii desprinse din frecvent evocata literatură rusă. Invocarea pătimaşă a Rusoaicei, într-o stare de transă aproape, are ca punct de plecare tocmai imaginea „perfectă” a unei femei-colaj în al cărei profil intră cele mai interesante şi cele mai seducătoare personaje feminine din Turgheniev, Tolstoi şi Dostoievski. În primul rând numele acestora face serviciul introducerii cititorului în atmosfera „rusească” a cărţii lui Gib Mihăescu, iar abia apoi amănuntele desprinse din portretele respectivelor eroine. Operaţiunea implicită de arheologie literară propusă de naratorul din *Rusoaica* începe cu această onomastică şi se sfârşeşte cu ea.

„Realitatea – spune Marian Papahagi – este, în carte, supusă planului superior al ficţiunilor şi reveriilor personajului: este semnificativ, de exemplu, că legătura cu Niculina este posibilă atâta vreme cât personajul trăieşte într-o aură romanescă. Când ea este descifrată, când adică «misterul» nu mai subzistă, personajul în cauză e literalmente abandonat, suspendat. Acelaşi lucru, în fond, se poate spune despre reîntoarcerea lui Ragaiac la Marusea: ea este redescoperită atunci când pare a se învălui din nou în mister.”[176] Pornind de la un pasaj în care ne este descrisă Marusea („Marusea se legăna între vălurile de mireasă ca între aripi de fluturi şi cununa voievodală de pe capul ei îi da o înfăţişare de domniţă sau de Rusoaică”, acelaşi critic decriptează titlul şi, implicit, termenul generic cu care Ragaiac îşi denumeşte fantasma, dându-i un sens mult mai înalt: „Pasajul este important pentru decodarea titlului cărţii şi al sensului pe care Gib Mihăescu îl imprimă, subtextual, romanului: «cununa voievodală» anticipează asemănarea cu o «domniţă» a iubitei abandonate şi văzute acum, la regăsire, cu alţi ochi; al doilea termen (Rusoaică) este folosit însă în alt sens decât cel al identităţii etnice (Marusea este oricum rusoaică). Într-adevăr, sensul său trimite, printr-o etimologie sui-generis, la «rusalcă», personaj al mitologiei populare ruseşti, reprezentat în general în costum alb de mireasă şi cu părul legat într-o cunună. Rusoaica aşteptată este deci în acelaşi timp o femeie ideală şi o rusalcă, o fee. Dara mitul acesta se făureşte numai în parte prin contingenţă folclorică; el are altminteri resorturi livreşti.”[177]

---

[175] Al. Andriescu, *Postfaţă* la *Rusoaica*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1990, p. 280.
[176] Marian Papahagi, *Eros şi utopie*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1980, p. 123.
[177] Ibidem.

În altă ordine de idei, observăm că personajul-narator are o sensibilitate particulară față de nume. Atunci când face descrierea celei căreia căpitanul Bădescu îi poartă o iubire „furtunoasă" exprimată, sugestiv, prin neastâmpărul calului său „Volbur", Ragaiac precizează chiar dintru început: „Ghena Kersanova, pe numele semit Golda, n-avea nimic auriu în persoana ei. Înaltă şi brună (...), cu ochii largi, negru-verzui (...) cu părul negru-castaniu". Între nume, care exprimă luminozitatea şi culoarea aurului, şi înfăţişarea „întunecată" a personajului se instaurează o distanţă creatoare de tensiune, stare identică aceleia dintre pretendentul la mâna Goldei şi tatăl acesteia, evreul Kersanov Weiss. Semnificativ e însă faptul că protagonistul remarcă nepotrivirea dintre nume şi înfăţişarea celei care-l poartă, ca şi când ar fi fost încălcată o regulă. Astfel, caracterul de excepţionalitate al eroinei – Golda e frumoasa *inaccesibilă* a târgului basarabean din apropierea Nistrului – e încă o dată accentuat.

Câteva pagini mai încolo, misterul Ghenei Kersanova este din nou evocat, într-un alt context: „...tot excesul sufletesc, pe care aş fi putut să-l întrebuinţez în afară, se concentrase asupra cărţilor mele şi îndeosebi asupra matematicei. Îmi plăcea s-o denumesc la singular, ca pe o persoană anume. Era Ghenea Kersanova a mea şi eram măgulit peste fire, numai încercând să fac o comparaţie între aceste două înlănţuitoare de spirit". După cum se vede, obsesia reducerii la esenţă („îmi plăcea s-o denumesc la singular..."), obsesie pe care am întâlnit-o şi în cazul „Rusoaicei", se manifestă deja în aceste prime pagini, şi ea, deşi se referă la teritoriul abstract al unei ştiinţe, trădează aceleaşi fantasme erotice: „...această amantă, învăluită în atâtea simboluri indescifrabile şi formule...". Iar faptul că unicizarea matematicii se produce prin intermediul unui nume propriu („Era Ghenea Kersanova a mea") confirmă fascinaţia protagonistului pentru capacitatea unui singur nume de a evoca şi de a exprima chintesenţa lucrurilor.

Tot de un nume propriu se leagă şi autoironia de care dă dovadă Ragaiac atunci când constată că zeiţa Diana – simbol străveziu al aceleiaşi excelenţe feminine către care aspiră locotenentul – atât de căutată „prin zăvoaiele şi colnicele sectorului" nu este decât comuna „ţigăncuşe rumenă, din partea locului, care venise cu caprele la păşune". Coborârea bruscă din sfera înaltă a numelui Diana – cu tot orizontul mitologic implicat de acest nume – pe „pământul" lipsit de transcendenţă al anonimatului reprezentat de „ţigăncuşa rumenă" e de natură contrapunctică, iar contrastul nu face decât să marcheze încă o dată diferenţa dintre aspiraţie şi realitate. Nicolae Balotă comentează: „Ragaiac făureşte o Thebaidă (calul său nu poate avea alt nume decât acela al schimnicului Pafnute). E firesc ca, însingurat, având chemarea fugii din real, să-şi populeze Thebaida sa cu arătări. Judite, Dalile, Diane, divinităţi antice îl urmăresc pe acest obsedat al erosului. Ca şi Cavalerul Tristei Figuri, el descoperă

o Diană într-o ţigăncuşă păzind capre. Dar, mai presus de aceste plăsmuiri ale unei fantezii aprinse de o senzualitate excesivă (sau poate, invers, simţurile sunt exacerbate de ardorile interioare ale imaginaţiei), apare şi devine stăpânitoare, adevărată prezenţă obsesivă, «Rusoaica».”[178]

Dincolo de toate aceste momente de privilegiere a numelor proprii, nu mai e de notat decât că numele evocate şi acelea care sunt de regăsit în restul operei îşi îndeplinesc, alături de alte elemente, rolul obişnuit de coloratură. O rapidă trecere în revistă a lor e suficientă pentru a vedea că idealul doric al „realismului”, cu tot ce presupune acesta, e respectat: târgul basarabean din preajma Nistrului e reprezentat de Marusea, crâşmarul Naftule, de doctorul Trofim Baldajarski, de Arcadie Nicolaevici Cuzmin, tatăl Marusei, de profesorul rus Vladimir Antimov, viitorul soţ al Marusei, de evreul Kersanov Weiss şi fiica sa barişnia Ghenea, de ofiţerii români ai Garnizoanei oraşului (colonelul Tătăranu, „un personagiu foarte milităros şi ursuz”, căpitanul Bădescu, locotenenţii Ragaiac şi Iliad); contrabandistul e Serghie (uneori numit Serghe) Bălan, soţia sa, romåncă, e Niculina, „rusoaica” fugară e Valentina Andreevna Gruşina (pe „numele de răsfăţ Valia”), Arun Stern e fugarul evreu, Ilia e transfugul rus (care are o replică semnificativă pentru ideea că un nume comun, lipsit de sprijinul celuilalt, al numelui de familie, e suficient pentru a exprima simplitatea şi condiţia umilă: „– Cum te cheamă?”, îl întreabă Ragaiac. „– Ilia. – Ei, şi-atât? – Atât... Pentru un suflet al lui Dumnezeu un nume e de-ajuns...”), luntraşul e Afanasie, plutonierii se numesc Gârneaţă (oltean) şi Cebuc, caporalul – Marinescu, sublocotenentul – Ilieş, soldaţii rămân, evident, anonimi, cu excepţii (de pildă ţiganul Gherăscu), o patrulă a lui Iliad e formată din soldaţii Potroc Alexe şi Minune Gheorghe, fetele cu care se întreţin soldaţii sunt Anuţa şi Măriuca, iar calul lui Ragaiac se numeşte, cum altfel, Pafnute. Acestea sunt cam toate personajele cărţii şi sunt de ajuns pentru a contura o atmosferă. În ce priveşte caracterul personajelor, numele reprezintă, de bună seamă, doar punctul de plecare – sau, uneori, de sosire – al constituirii profilului.

Ion Minulescu
3 şi cu Rezeda 4 (1933)

Ultimul roman al lui Minulescu mizează, conform cuvântului „Către cititori” al autorului însuşi, pe garanţia autenticităţii – căci cele patru spovedanii ne sunt date drept adevărate mărturii ale unor contemporani cărora, nu-i aşa, trebuie să li se păstreze anonimatul. Drept urmare, exceptând-o pe eroină, în fond personajul principal al acestor poveşti amoroase, nu le vom afla

[178] Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1974, p. 228.

numele[179]. Cât despre „Rezeda”, vom afla că acesta e doar un pseudonim al prea-frumoasei amante.

Formula „romanului epistolar” utilizată, între alții, și de Camil Petrescu, în *Patul lui Procust* (apărut în același an cu proza lui Minulescu), vrea să dea măsura autenticității celor relatate. Sub protecția anonimatului, cele patru personaje își dezvăluie intimitățile cu o îndrăzneală considerată de unii comentatori ieșită din comun: „Personajele acestea (...) au o predispoziție specială, o pornire necenzurată de a se da în spectacol, fără urmă de simț al ridicolului, al demnității lor cetățenești. Da, e adevărat că nu-și semnează spovedaniile și nici Rezeda – această – amantă universală – nu le trădează identitatea, dar, la rigoare, șochează nonșalanța cu care-și trădează intimitățile, transformate în dramolete.”[180]

Dincolo de această observație discutabilă, căci în orizontul de lectură actual un astfel de exhibiționism rămâne relativ, dincolo de inconsistența epică și caracterologică (personajele rămân monocorde, căci sunt privite exclusiv din perspectiva tribulațiilor lor amoroase), dincolo de relatarea pe un ton de badinerie care anulează voita gravitate a așa-zisei drame[181], nivelul numelor proprii este reprezentat de câteva însemnări. Romanul, respectiv prima spovedanie „a candidatului la sinucidere”, începe cu o precizare legată de nume: „Numele meu?... Deocamdată nu cred să vă intereseze... Îl veți întâlni însă, cu siguranță, curând, curând, la rubrica «faptelor diverse» din ziarele de mare tiraj. Va fi numele unui erou – eroul unei sinucideri din dragoste.” Cum am precizat, exceptând personajul feminin, cei trei eroi masculini vor rămâne sub semnul anonimatului, desemnați de obicei prin substantive comune gen „amantul”, „prietenul amantului” etc. Oricum, acești eroi mai degrabă butaforici există aproape numai prin „funcția” lor – cea de amanți. Anonimatul însă devine chiar o voluptate și o formă de existență pentru candidatul la sinucidere: „Și-o mai iubesc fiindcă nu-mi spune niciodată pe nume. Lucrul acesta mă încântă cu atât mai mult, cu cât îmi dă prilejul să rămân la fel pentru ea, ca și pentru dumneavoastră același vecinic anonim. Anonimatul este singura entitate viabilă a unui amant. Și Rezeda este singura femeie care a priceput lucrul acesta.”

[179] „Intenția autorului a fost de a crea patru eroi tipici, Femeia, Amantul, Gelosul, Îndrăgostitul legal, observați în însușirile generale, adică tratați în noțiunea lor. Procedeul derivă pe jumătate din simbolism și pe jumătate din teatrul expresionist german.”, notează Călinescu – iar absența numelor nu face decât să confirme această lectură cvasi-alegorică (v. George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a revăzută și adăugită, ediție de Alexandru Piru, Ed. Minerva, București, 1985, p. 696.)

[180] Octavian Lohon, „Prefață” la *3 și cu Rezeda 4*, Ed. Literatorul, Craiova, 1991, p. 6.

[181] „O dozare confortabilă a acestor elemente, o abundență cuceritoare, deși nu densă, o utilizare a paradoxului pe fond libertin și a calamburului popular, o conjugare a lor cu ostentația savantă a numelor proprii sau a maximelor celebre, o incursiune în cotidian, cu aluzii la faptul recent – sunt mijloacele devenite rețetă ingenioasă a romanelor sale.” (Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 4, Ed. Minerva, București, 1970, p. 43)

Anonimatul este văzut ca o condiție esențială a amantului – perspectivă deloc nouă și „de bun simț”, dată fiind „ilegalitatea” acestuia; în lumina căreia precizarea imediat următoare apare ca logică: „Nu știu, însă, pentru ce n-a botezat *Mon petit*. Probabil că la fel se adresase și celorlalți cunoscuți care, ca și mine, încercaseră s-o distreze când se plictisea.” *Mon petit* e un substitut onomastic de alint care arată afecțiunea Rezedei pentru amantul ei, dar care, în același timp, utilizat pentru toți ceilalți bărbați, îl „sinonimizează” cu aceștia, îl uniformizează iremediabil. Ceea ce părea o condiție preferabilă, devine, în mod fatal, una degradantă.

Condiție care, pentru al doilea amant, profesorul de latină, nu e de acceptat dintru început, dimpotrivă: „Și totuși, sunt hotărât să fac ceva care să-mi perpetueze și numele și opera. Nu vrea să fac însă ce-a făcut Regele Mauzol care și-a perpetuat numai numele, deoarece mormântul i-a fost distrus, dar nici ce a făcut Eroul necunoscut, care își perpetuează numai mormântul, fără să i se cunoască numele.”

În mod previzibil, singurul nume prezent este și cel mai comentat. Primul amant, candidatul la sinucidere, consemnează: „O cheamă *Rezeda*... Numele ei de botez vă este de-ajuns. E o femeie cu nume de floare și cu chip de bestie equatorială. Ființa ei este un conglomerat de de viziuni și profeții apocaliptice.” Referința la semantismul numelui este făcută în contextul contrastului cu imaginea „bestiei equatoriale”, sugerând distanța dintre numele de floare și esența sufletească a femeii. Candidatul la crimă își expune și el părerea cu privire la numele amantei: „Rezeda!... Frumos nume. Dar de ce îmi părea așa frumos, n-aș putea spune. Poate fiindcă ese un nume rar, un nume pe care nu-l întâlnești în toate actele de stare civilă. E un nume de floare, o floare care nu interesează însă decât pe specialiști, adică pe botaniști. Vreau să spun că nu este o floare pentru vulg, ca Florica, Viorica, Micșunica. E o floare cu numele căreia o femeie poate face în societate aceeași senzație ca și cum s-ar arăta goală. De altfel, Rezeda pare a-și fi stilizat personalitatea ființei sale exact după floarea al cărei nume îl poartă.” Excepționalitatea amantei pare a fi reprezentată de excepționalitatea florii.

Spovedania protagonistei înseși, „candidată la nebunie”, inserează și o precizare cu privire la propriul nume: „Femeia care vă reclamă cinstea să-i ascultați spovedania se numește Rezeda. Se numește așa fiindcă, probabil ca orice femeie, trebuie să aibă și ea un nume. De altfel, Rezeda este singura femeie căreia nu i se poate găsi un nume mai potrivit, decât acela pe care și l-a ales singură, fără consimțământul părinților, ofițerului stării civile și preotului care a refuzat s-o boteze. Un nume de sfântă miroase a cadavru. Un nume de floare însă împrăștie în jurul lui altă aromă. Și totuși, pentru numele florilor nu se mai găsește nici o zi liberă în calendar. Rezeda nu regretă însă. Din contră.

Lipsa numelui ei din calendar o încântă. O scuteşte de aniversarea zilei onomastice pe care ar trebui s-o petreacă în sânul familiei.”

Iată, aflăm că numele cu pricina este unul ales de către eroină, nu căpătat la naştere; totodată se subliniază beneficiile acestuia: sugerează aroma unei flori, nu mirosul unui cadavru (imagine totuşi cinică referitoare la sorgintea numelor de sfinţi), respectiv scuteşte purtătoarea lui de obligaţiile unor ceremonialuri considerate plictisitoare.

Bineînţeles că şi cel de-al patrulea personaj, respectiv cel de-al treilea personaj masculin şi amant semnificativ al eroinei face referire la numele acesteia: „În schimb, însă, numele ei, Rezeda – fiindcă numele de familie nu voise să mi-l spună – mă întrista. Îmi făcea impresia că n-ar fi numele ei adevărat. Tristeţea mea însă era oarecum exagerată, fiindcă în primul moment nu-mi dam seama că, adevărat sau fals, numele acestei femei, care se încăpăţânase să se numească numai Rezeda, n-ar fi putut adăoga nimic mai mult la frumuseţea ei unică. Plăcerea dar de a fi cunoscut-o chiar numai aşa, cum mi se prezentase, incomplet, trebuia să mă scutească de orice alte curiozităţi inutile, afară, bineînţeles, de una singură. Curiozitatea de a cunoaşte cât mai repede scopul vizitei sale la Sibiu.”

Prin urmare, medicul psihiatru candidat la mâna eroinei remarcă la rândul său rezonanţa numelui, intuieşte caracterul său fals – dar şi inutilitatea sa decorativă, dată fiind frumuseţea ieşită din comun a femeii. Altfel spus, se revine la dimensiunea pur funcţională a numelui, fie el şi ales în cunoştinţă de cauză de către purtătoarea lui. „Rezeda” redevine o simplă marcă a unei femei totuşi excepţionale măcar prin frumuseţea şi farmecul cu care reuşeşte să atragă până în pragul gesturilor ultimative bărbaţii din jurul său.

Isac Peltz
CALEA VĂCĂREŞTI (1933)

Frescă etnică şi socială[182] a ghettoului bucureştean, în speţă a mahalalei evreieşti a Văcăreştilor, romanul lui I. Peltz are în centru drama unei familii care evident are funcţie de reprezentare a întregii colectivităţi a cartierului mărginaş, respectiv a condiţiei marginalităţii[183]. Înrudit cu romane precum

[182] „Lumea autorului, văzută mai mult sociologic, e alcătuită din mici negustori stabili ori ambulanţi, din prostituate, din actori de bâlci, din oameni fără căpătâi în căutarea unui rost.” - George Călinescu, *Istoria...*, p. 793.

[183] Topos fundamental al romanului românesc (reprezentat între altele de mediul mahalalei şi/sau al ghettoului, cum o dovedesc şi cărţile unor Ioan M. Bujoreanu, Carol Ardeleanu, G. M. Zamfirescu, Mateiu I. Caragiale, Eugen Barbu şi, bineînţeles, I. Peltz) şi „scanat” cu acribie şi cu un instrumentar conceptual upgradat de Dan Ţăranu în *Toposul marginalităţii în romanul românesc*, Ed. Muzeul Literaturii române, Bucureşti, 2013.

Maidanul cu dragoste sau *Groapa* (ba chiar cu asemănări precum aceea dintre Ficu şi Iacov, personajul lui G. M. Zamfirescu), *Calea Văcăreşti* descrie într-un ritm destul de rapid viaţa sărmanilor din arealul amintit dinaintea, din timpul şi de după primul război mondial, în tuşe puternice, realist-naturaliste[184], cu un halou de lirism şi cu multă compasiune.

Numele proprii sunt semnificative sub două aspecte. Cel dintâi are legătură cu coloratura semitică a cărţii şi arată încă o dată importanţa pe care o are onomastica personajelor în determinarea apartenenţei lor la o anumită categorie, socială sau etnică. Aşa cum în romanele S. F. numele sfidează nomenclatoarele prezentului (vezi Felix Aderca, *Orașele scufundate*, de exemplu) ori în romanele istorice numele trimit la epoci revolute, conferind o parte din specificitatea temporală, spaţială etc., în romanul de faţă unul din indiciile referitoare la originea, limba şi tradiţia culturală a personajelor îl reprezintă numele proprii. De aceea nu e deloc de mirare să dăm de nume precum: Fisch (inginer bogat), Esther (croitoreasa, căreia Veta, slujitoarea, îi spune „cucoana Stera"), Haike (sora croitoresei), Sami (negustor de cămăşi), Leibu (unul din fii lui Haike), Ficu (fiul Estherei), Leia (capul familiei, mama Estherei), madam Feferkrant („cea mai respectată peţitoare din cartierul Văcăreşti"), Haimsohn (farmacist), Mordhe (negustor, soţul decedat al Leiei), Paul (băiat de prăvălie, apoi plasator de produse, frate cu Esther, Haike etc. – unul din puţinii membri ai acestei comunităţi care nu poartă nume „etnic"), Rubin (alt frate, perier), Șternbaum (doctor), Șteinberg (alt doctor), Albert Zwabel (negustor de antichităţi și preşedinte al Templului „Baron de Hirsch"), Moriţ (fratele cel mare al Estherei etc.), madam Sura (negustoreasa de gâşte), Ştromer (doctor), Jenta (soția lui Paul), Şoifer (soţul Estherei, tatăl lui Ficu, chelner), Alfred (bătăuş, fiul cel mic al Surei), madam Katz (văduvă senilizată), Hună („artist"), Berg (rabin), Moişe (plasator), Mendl (croitor), Hascal (croitor), Grun Berl (doctor), Abramovici (tatăl unei fete de măritat), Rubinştein („maestrul de ceremonii al societăţii filantropice *Credinţa noastră*"), Feldman (croitor), Zurăh (covrigar), Fany (o nevastă), Şulăm Şolţ (soţul surorii lui Esther, Haike), Flam (bătrân talmudist), Rahmil (băcan surd), Kramer (croitor pitic), Idl (angajatul băcăniei lui Rahmil), David (fiul cel mare al lui Haike), Rebeca (prima soţie a lui Rubin, care apare la un moment dat şi sub numele Renée), Kalman (tipograf, poet, orator), Naftule (lucrător tipograf), Ety Bercovici (fiica doamnei Bercovici, va deveni a doua soţie a lui Rubin), Şloim Haiman (fiul cârpaciului Haiman), Faibiş (tinichigiu), Şaiman (fost figurant de teatru), Dina (sora Leiei), Simon (fiul Dinei), Isac Cearnă (soţul lui „madam Cearnă", cea care ţine cârciuma cea mai frecventată

[184] „Formula romanului *Calea Văcăreşti* este categoric realistă. (…) Căci d. Peltz posedă în special un dinamism epic al povestirii, o obsedantă putere de a colecţiona amănuntul veridic." - Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 4, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970, p. 184.

a cartierului), Șapșă Șapcalovici (chelner, „președintele *Societății chelnerilor și personalului alimentar*”), Altman (contabil), Golda (negustoreasa de gâște), Feighe (o femeie din mahala), Topf (rubedenie a familiei Bercovici), Kleinman (fabricant de perii), Dudl (fiul cel mic al croitorului Șaiman), Landau (rabin), Ghidale (ajutor de intendent la Filantropia, apoi escroc), Mali (nebuna cartierului), Miți (prostituată, verișoara lui Ety Bercovici), Rosenthal (medic), Oișiie (moș, frate mai mare al Leiei), Ioil (retardat, fratele lui Șulăm), Saly și Maralǎ („fete plimbărețe”), Velvl (chelner care servește pe Lipscani, dar care își ia numele „Pierre” pentru că îi admiră pe francezi și îi urăște pe germani – iar pe tema schimbării numelui e ironizat de oamenii din Văcărești), Zipră (cocoșată), Tevel (bărbier), Haimovici („tânăr profesor de gimnaziu, ebraist”, sionist), Leibman (lucrător socialist), Vechslerman, zis Veniamni (presupusă iscoadă între socialiști).

Mai puține sunt numele, respectiv personajele de origine românească, în fond proporțional cu minoritatea din mahalaua evreiască: Veta (slujnica familiei din centrul cărții), Matei (vărul Vetei), Gruescu (un doctor), Leontescu (alt doctor), Micu (numele a doi frați, plasatori escroci), Moșeanu (fost anarhist, liber-cugetător), Fănel (fiul lui Moșeanu), Mișu și Nae (funcționari la primărie), Ionel (șef de secție de poliție), Marcel (funcționar la Banca Marcovici), Ionel și Tănăsel (tineri pierde-vară), Prun (inginer), Marcu (lucrător socialist), Margareta (prostituata care-l inițiază pe Ficu).

Al doilea aspect semnificativ: într-o lume semiînchisă, semi-urbană și a marginalilor, frecvența și plasticitatea poreclelor sunt crescute. Lumea e plină de răutate și „arată cu degetul” imediat, marcând prin porecle caracteristica vizibilă, ridicolă sau gravă, a celor mai pitorești locuitori ai ghettoului. Rubin e poreclit „Pardon”: „Vorbind, înghițea mereu – un vechi tic nervos de care nu se putea dezobișnui – cum i-a fost cu neputință toată viața să rostească o frază fără a mai adăuga și un răsunător: pardon! În atelier, ucenicii îi vesteau sosirea astfel: – Vine Pardon!” O fostă clientă a lui Paul, o văduvă care încearcă, fără rezultat, să-l ia de bărbat, e supranumită de către mama lui, Leia, „curtezana”. Nepotul unui bragagiu albanez, bănuit a fi capul unei bande în Macedonia, e creionat astfel: „lat și urât, băiatul avea un cap plin de pete albe. Mahalaua îl poreclise *iapa râioasă*.” Patronul sălii de dans de la „Pomul verde” e poreclit „Știrbul”, este evident de ce. Ghicitoarea cartierului e cunoscută drept „Cocoșata”, iarăși din motive lesne de înțeles. „Lunganul fără căpătâi” Sacîntors își datorează porecla faptului că „evreu, trecuse la creștinism”; pitorescul personajului e accentuat de faima unei imagini controversate: e considerat deopotrivă „practicant religios și ateu, socialist și polițist, francmason și libertar, după fantezia unora și altora...”. Cât îl privește pe Kleinman, aflăm că „se afla de ani de zile sub stăpânirea tiranică a unei idei fixe: întrebuințarea măturii

scurte, în locul periei, duce la sapă de lemn industria sa. Acum, omul dezvolta, ca de obicei, subiectu-i drag: - Vă rog să mă credeţi: măturica ne omoară! (...) Clienţii izbucneau în hohote, patronul se scuza şi peirerul pleca trântind uşa. Fu poreclit Kleinman-Măturică.” Şeful muzicii de la nunţi, evident ţigan, e numit „Mămăligă Balaoacheşu”. Lui Rubin „nu-i plăcea să vină în Traian din pricina lui Şulăm, care-l botezase *Rubin face planu* – aducă Rubin se pregăteşte să-şi tapeze sora.” Un celebru lăutar are porecla „Nae Ține-bine...”.

Vivacitatea şi metisajul caracterologic, temperamental, fizic etc. sunt evident reflectate de plasticitatea şi bogăţia numelor şi mai ales a poreclelor din ghetto-ul Văcăreştilor.

Cezar Petrescu
Oraş patriarhal (1933)

Deşi e dedicat unui orăşel de provincie, romanul *Oraș patriarhal* se concentrează mai ales asupra unui personaj, Tudor Stoenescu-Stoian, „avocat cu vagă clientelă şi vag colaborator al unor şi mai vagi publicaţii literaro-artistico-politico-sociale”. Deşi tema e aceea sadoveniană a „locului unde nu se întâmplă nimic” (şi romanul lui Cezar Petrescu are tangenţe suficiente cu, de pildă, *Însemnările lui Neculai Manea*), tocmai că aici se întâmplă şi, paradoxal, provincia ne este arătată ca locul unde un om „inexistent” în Capitală devine „o personalitate” la periferie, ba chiar e remarcat de către „centru”... E cazul acestui Tudor Stoenescu-Stoian, care părăseşte Bucureştiul pentru că se vede redus la insignifianța unui număr, lucru evident şi prin prisma amarei constatări că nu i se reţine numele; când un coleg de barou îi spune pe străzile Bucureştiului „Teodorescu”, reflectează: „Importantul confrate nici nu-şi amintea cum îl cheamă. (...) Aici, el nu însemna nimic pentru nimeni: un trecător, o cifră. (...) Număr obscur din marele număr, pierdut în marele număr.” Şi îşi continuă, prin recursul naratorului la stilul indirect liber, reflecţiile: „Acolo [în oraşul patriarhal] e necunoscută senzaţia atroce de singurătate în mijlocul mulţimilor. E necunoscut supliciul anonimatului. (...) Există un conu Iancu, un conu Costică, un conu Tăchiţă. Poţi deveni uşor un conu Tudor, sau Tudorel, sau Tudoriţă. (...) Acolo e un mic univers, unde îţi ai locul bine definit, neasaltat de nimeni – ai masa ta la cafenea, scaunul tău la cinematograf, briciul tău la bărbier, diminutivul tău răsfăţat. Poate acolo e fericirea.”

Ceea ce pare să-l obsedeze pe erou este anonimatul, dispariţia „individului”, *standardizarea* acestuia (cu un termen utilizat chiar de un personaj episodic). Drept urmare, după primele trei luni în care este „asimilat” de comunitatea orăşelului, satisfacţia majoră o reprezintă tocmai trecerea la statutul de „nume”, fie el şi diminutivat: „Pentru prea puţini a mai rămas încă «domnul» Stoenescu-

Stoian. Pentru cei mai mulți a devenit Todiriță pur și simplu. Iar pentru câteva caracude mai umile, e chiar «conu» Todiriță, așa cum îl întâmpină cu bună dimineața negustorii din pragul prăvăliilor de unde n-a cumpărat nimic niciodată și cum îl poftesc birjarii să-l ducă acasă. (...) E o figură a târgului; un personaj tot atât de cunoscut ca numitul Coco, pechinezul doamnei Caliope colonel Valivlahidis." Ironia comparației cu faima câinelui relativizează succesul integrării eroului, dar acesta e prea fericit să constate că îi sună mai bine diminutivul familiar decât numele întreg și oficial: „Diminutivul, purtat din gură în gură, e un dulce balsam pentru inima lui Tudor Stoenescu-Stoian, după ce o viață întreagă prutase un nume lung și înnădit, pe care nu-l pomenea nimeni; iar colegii din baroul de Ilfov îl confundau întotdeauna cu toți Teodoreștii, Stoeneștii, Stoicăneștii și Tudoranii din cartea de telefon." Reușita primirii în sânul micii comunități locale i se pare deplină, deși, așa cum cititorii știu, ea se bazează și pe minciuna declarației conform căreia este un intim al unui scriitor de renume precum Teofil Steriu (personaj mai important în *Calea Victoriei*): „Își ținuse făgăduiala micul oraș patriarhal. Îl acceptase. Îl încorporase. Îl izbăvise de înfricoșătoarea singurătate din mijlocul mulțimilor și de anonimat. Pentru toți cei din vale era, în sfârșit, cineva. Un om și un nume – nu o unitate din statistica trecătorilor zilnici de pe Calea Victoriei."

Tot în trecere prin acest roman sunt și conferențiarul Stamatian și pictorul Iurașcu (tovarăși de călătorie ai lui Teofil Steriu), prefectul Emil Sava, afaceristul Iordan Hagi-Iordan (undeva se face aluzie și la porecla pomenită în *Aurul negru*, Rechinul), e adus într-o discuție și Boldur Iloveanu, apar și inginerul Dinu Grințescu ori ministrul Alexandru Vardaru (acesta află că Adina Buhuș a fost pe vremuri prietenă cu fiica sa, Luminița, și e nepoata acelei tanti Cora pe care o cunoscuse cândva); și e menționat Adrian Sântion, din *Plecat fără adresă*, ca inginer, arhitect și milionar (în contextul evocării poveștii mamei sale și a tatălui bețivan și pribeag) – aceste reveniri ale personajelor făcând parte, după cum știm, din strategia lui Cezar Petrescu de a crea „țesătura" unei întregi lumi, coerente și multistratificate.

În cazul istoriei lui Tudor Stoenescu-Stoian (numele nu e doar lung, ci are și o sonoritate aliterativă ce poate sugera și un substrat ironic), percepția eronată asupra personajului nu rămâne una generală, căci există persoane în urbea de la poalele des-invocatului deal al Călimanului care pot vedea dincolo de aparențe. De pildă, „Picu Hartular se înverșunează să-l numească Tudor Stoenescu-Flaubert." Ironia onomastică vizează pretenția (niciodată probată) nou-venitului de susține că scrie o carte și are ca sursă invidia: „Tudor Stoenescu-Stoian i-a uzurpat o parte din prestigiu. A fracționat atenția caracudelor. Intrus la masa lor, și-a lățit coatele și nu se mai sfiește să-i strice efectul celor mai dozate în venin bârfeli, intervenind nepoftit."

Picu Hartular e un avocat temut, cocoşat, cu faimă de gură rea, plin de anecdote răutăcioase pe care le spune în mica societate ce-şi face veacul la cofetăria Rinalti şi compusă din pomenitele caracude şi câteva „personalităţi accentuate" dar de bun simţ: „Pe urmă, făpturile cu personalitatea mai ştearsă şi cu protul mai discret. Caracudele! Aceştia se mulţumeau să încapă pe un scaun, să tacă, să asculte şi arar să aventureze o reflecţie, o palavră ori o snoavă de mult rumegată, în jurul mesei unde cuvât aveau de drept numai conu Grigore, Tavi şi Picu Hartular."

Una din răutăţile cocoşatului e aceea de a-i tachina pe primar şi pe cea de-a doua sa soţie, făcând referire la numele de familie al acestuia, care, printr-o coincidenţă fericită, îi vine mănuşă purtătorului său, dar i se potriveşte ca nuca-n perete consoartei: „- Domnul Blându, cu blânda sa!...

Anunţase, rostind cuvintele inocent, Picu (...) Dar toţi de la masă au surâs, ba unii au râs de-a binelea cu hohote, căci domnul primar Atanasie Blându şi «blânda sa» îşi aveau o poveste cu cântec. (...) domnul Atanasie Blându duce o viaţă de infern cu a doua sa soţie, doamna Clemence Blându, femeie tânără, nevricoasă, cu gheare ascuţite, care lăsau uneori urme de tatuaj pe obrazul placid al domnului primar."

Despre acelaşi primar aflăm că soţia îl alintă cu numele „Puciu", iar el o alintă cu „Ans": „Devenise pentru dânsa Puciu. Ea era Ans. Nevasta ce dintâi, răposata Maria îi spunea Blându: Blândule! Pe dânsa n-a alintat-o niciodată cu un diminutiv, cu un nume ascuns şi complice, de dragoste." Deşi prima nevastă îi spunea „blândule", era rece şi conformistă – pe când cea de-a doua, cu toate că-i lasă mereu urme pe faţă, e pasională şi ludică.

Grigore Panţâru îi zice primarului Atanasie, cu familiaritate şi cu prestanţa vârstei, „Tănăsică". Grigore Panţâru, pensionarul de aproape 80 de ani, cu studii strălucite la Sorbona, unul din persoanjele importante din „societatea" cofetăriei Rinalti, are un nume ce pare a proveni din substantivul comun care înseamnă soldat cu platoşă, aşa cum povesteşte puştiul care conduce colindătorii prin oraş: „Iac-aceala din capu mesei, măi, îi conu Grigore Panţâru... El a fost panţâr în tinereţea lui, măi, căpitan şi general de panţâri, măi."

După cum vedem, adresarea familiară, cu hipocoristice, face parte din farmecul şi din specificul acestei vieţi a oraşului patriarhal – aşa că nu ne mirăm că Alexandru Buhuş devine Sandu, iar pentru soţia lui, Adina, „Sandi". La sosirea sa în urbe, întâmpinat fiind de către Sandu, Tudor Stoenescu-Stoian remarcă acest mod de adresare şi-l omologhează ca pe un element de umanizare: „Toţi, însă, îşi uitau o clipă graba, să salute:

– Să trăiţi, coane Săndel!... Ura, Sănducule!... Vă găsesc la *birău*, coane Sandule?... Salve, Sandi!... O mie de ani paci, Didi!...

Sandu Buhuş răspundea fiecăruia pe nume, familiar, politicos sau de mântuială, duă cum arăta cunoscutul la chip şi la port. (...)

Tudor Stoenescu-Stoian recunoscu și admiră, pizmuind, siguranța cu care prietenul păstra un adevărat inventar al populației din urbea natală: birjari și negustori, hamali și căpitani, preoți și băiețandri. Toți erau: Avram, Gheorghe, Nicule, Țîlică, Tavi, părintele Toma, Vichi sau Ionel. Scrisoarea nu exagerase. Aici, toți alcătuiesc o mare și strânsă familie. Aici e necunoscută deznădăjduita solitudine din mijlocul mulțimilor."

Tot așa, Octav Diamandescu, membru al „confreriei" bârfitoare de la cofetăria Rinalti, e „pentru întreg orașul, Tavi", iar cea de-a doua fiică moartă a lui Tudose Trifan, Cornelia, e, cel puțin pentru Leon Magâlea, veneticul de nicăieri, îndrăgostit pe rând de fetele acestei familii, „Nelly".

Pe de altă parte, Adina Buhuș, dezamăgită de orașul patriarhal, între argumentele în defavoarea acestuia, pe care i le prezintă dintru început lui Tudor, îl adaugă și pe acela al unei perspective exact opuse, care arată că acomodarea cu societatea din Târgul Călimanului înseamnă de fapt pierderea individualității, a propriei personalități – iar utilizarea la plural a numelui vrea să sublinieze această idee: „Dacă ai fi un ins oarecare, aș înțelege și aș accepta judecata lui Sandi. Ai să trăiești cot la cot cu toți Tavii și Ionelii lui de aici, cu domnul prefect Emil Sava, cu domnul colonel Jack Valivlahidis, comandatul regimentului, și cu toți Petrăcheștii de care e plin târgul. Concurența e mai puțin aprigă decât într-un oraș mare ca Bucureștii."

Aceeași Adina îi destăinuie obiceiul lumii aceleia mici și meschine de a conferi porecle – și de a o face uneori fără temei, doar după aparențe, așa cum se întâmplă în propriul caz: „Ca să nu te mai ostenești și s-o afli de la alții, te informez eu. Unii îmi spun «Meduza», fiindcă aș avea, cică, ochii și părul faimoasei gorgone. Alții îmi spun «Pantera neagră», fiindcă nu ies în oraș decât într-o toaletă simplă și neagră ca aceasta. Cum vezi, cu toată izolarea în care trăiesc, n-am scăpat de două porecle și de reputația unei femei fatale. Fatală? Poate da. Pentru singurul om de aici care n-ar merita-o. Pentru Sandi. Și nu în sensul în care o înțelege lumea. Fatală, fiindcă i-am stricat viața fără vina mea, fiindcă îi contrariez dorințele de fiecare ceas, fiindcă nu pot să mă pasionez de ceea ce se pasionează toți Tavii și Petrăcheștii lui, doamna și domnul Jack Valivlahidis cu ifosele lor fanariote, domnul Iordăchel Păun și o sumă de indivizi pe care ai să-i cunoști în curând și au să te supună la aceeași încercare. Prin aceasta i-am fost fatală. Aspira la o existență liniștită, molcomă, vegetativă. Eu i-am adus neliniștea în casă. Un semn veșnic de întrebare. Pantera închisă în cușcă."

Colonelul Jack Valivlahidis capătă, din partea nemilosului Grigore Panțâru, „porecla vitejească" de „Tuleo-lavale-vlahidis", întrucât în timpul primului război mondial s-a dovedit un comandat laș. Iar copiii îl necăjesc pe cocoșatul Picu Hartular cu porecle gen „Micu-Picu Hartular" sau „Picu-Micu zis Gheban"

(ceea ce ne aminteşte de pildă de aceeaşi răutate a copiilor din Piscul Voevodesei care, în *Aurul negru*, îl strigă pe Zaharia Duhu „Dromichilă"). Numele cu totul exotic „Jack Valivlahidis", de mixtură englezeasco-grecească, dar cu aluzie autohtonă (prin acel „vlahidis"), al colonelului e completat de consoarta sa, doamna colonel Caliope Valivlahidis, la fel de marţială în atitudine precum soţul. Într-un alt caz, supranumele „Isabela de Castilia" devoalează simpatia Adinei Buhuş pentru Isabela, poeta anonimă şi de mare talent care-şi creşte fraţii mai mici şi de aceea nu-şi poate împlini o carieră de scriitoare pasionată de Spania (de unde și modul de a o numi); citindu-i poeziile, Adina înțelege că supranumele utilizat ca o tachinerie i se potriveşte cu adevărat, nu doar prin interesul acordat Spaniei, ci şi prin nobleţea sufletească a femeii care „pleacă fără adresă" tocmai când vin confirmarea şi sprijinul lui Teofil Steriu. O poreclă plastică e aceea de „Recurs", în formula „Neagu Izbăşeanu-Recurs", aparţinând altui „bătrân faimos al ţinutului, bogătanul cel cu trei moşii, trei conace, trei păduri şi 33 de procese cu întreaga omenire: vecini, ţărani, fisc, ministere, furnizori şi cumpărători de grâne, samsari, firme străine." Iar fundamental pozitivul colonel Artino V. Vasile se bucură (la propriu şi la figurat) de seria unor porecle precum „Ţibică", „Ţibi" sau „Bică".

Un indiciu al ipocriziei şi-al autoiluzionării unora dintre membrii acestei comunităţi îl reprezintă ridicolul comportamentului unei descendente decăzute, decrepite a familiei Movileştilor, doamna Cristina Madolschi, „ultimul vreasc din arborele genealogic al Movileştilor" (după cum zice Sandu Buhuş), inamică de moarte a Sultanei Căliman (al cărei nume e legat de dealul faimos al locului, căci acesta poartă numele strămoşului ei, hatmanul Mitru Căliman); sărăcită, Cristina Madolschi se preface a avea servitoare care nu răspunde apelului în faţa musafirilor, însă are de fapt doar un valet „care răspunde la numele de *Antoine*, dar pe care-l cheamă Tărâţă. Antohie Tărâţă!..."

Un alt aspect al diferenţei dintre esenţă şi aparenţă, dintre moştenirea patronimică şi realitatea prezentului îl ilustrează situaţia patronului cofetăriei Rinalti, Alberto Rinalti, care „e italian numai cu numele şi pronumele, cu acel *signor* rostit de concetățeni fără nici o intenție malițioasă, cu certificatul de botez în ritul bisericii romane şi cu două-trei înjurături toscane transmise prin tradiție orală italienească." Căci altfel, ni se precizează, „s-a însurat cu o băştinaşă, ca și Mario. Signora Elena Rinalti e născută Lenţa Bârliba." În mod semnificativ, „junele vlăstar, Giuseppe" vrea să se întoarcă în Italia şi corespondează cu Gabriele D'Annunzio, deci încearcă să refacă legăturile familiei cu locul de origine, respectiv cu numele italian pe care-l poartă.

În rest, putem trece în revistă numele „de coloratură" ale textului, care contribuie cu tuşe specifice la tabloul general al lumii oraşului patriarhal: Avram (birjar), Lisaveta (slujnica lui familiei Buhuş), Scarlat Buhuş (unchiul

lui Sandi, fost locotenent, care a pălmuit un colonel, a făcut temniță și apoi a cutreierat lumea, iar în prezentul relatării e doar un bătrân ramolit uitat de toți, în afară de Adina), Pantelimon Tacu, partener de conversație al lui Iordăchel Păun (pensionar, surd, „cunoscător de documente istorice, de urice și zapise", arheolog, numismat, expert în heraldică), Veturia Păun (soția celui de mai sus), Lola, nepoata lor din capitală, purtată la petreceri de Anibal Sava, student la București, fecior al lui Emil Sava; Cristache Cimpoieşu şi Stănică Ionescu, agricultori și proprietari (cei doi se comportă și vorbesc caragialesc – ceea ce naratorul și precizează: „un personaj caragialesc ca domnul Stănică Ionescu"), Moise Grimberg, cârciumar din centru, Lache Ursuleac, îmbogățit din speculă, Carlo Rinalti, rudă a cofetarului, dar ocupându-se de construcții, Moriț Șor, telalul după al cărui nume este botezat câinele cules de pe maidan, Tache Fanaragiul, coana Laurenția Iancovici, gazda lui Tudor Stoenescu-Stoian, al cărei fiu, Ion (alintat „Ionică"), a devenit un anarhist urmărit de autorități.

În final, ar mai fi de notat două chestiuni. Pe de o parte, faptul că eroul unui roman al lui Teofil se numește „Buhuș", așa cum aflăm din scrisoarea adresată Adinei – ceea ce poate să reprezinte doar o pată de culoare, de veridicitate (prin coincidență), adăugată întregului tablou sau, poate, o aluzie autoreferențială, ludică, la romanul pe care-l citim. Pe de altă parte, faptul că un personaj cu nume pitoresc, Țibică Artino, colonel ajuns prin merite la București și care are obiceiul de a reveni în orășelul patriarhal al copilăriei la fiecare Crăciun, are, între altele, gustul de a re-boteza caracudele prin ingenioasa adăugare a desinențelor propriilor nume la termenul generalizator „caracudă", făcând astfel aluzie, dar într-o manieră ludică și asumată, la anonimizarea „fără voie" a locuitorilor micului oraș: „Seara și a doua zi, jumătate de dimineață, colonelul Artino, din Ministerul de Război, devenea Țibică, zis și Bică, zis și Țibi, cel care răscolea pe vremuri mahalaua cu isprăvile lui de pomină, cum au rămas de pomină și isprăvile ostășești de război, pe vremea când fostu-i comandant, îmbătrânit «bun în grad», colonelul Jack Valivlahidis, dădea bir cu fugiții, în episoade tot de pomină. (...) Țibică, zis și Bică, zis și Țibi, cotrobăia de îndată în cămară, în șură și în magazie, să descopere vestigiile trecutului, conservate cu pietate de bătrână: capcane, undițe, cărțile și caietele vărzite ale elevului Artino V. Vasile. (...) Țibică Artino, la al treilea șpriț la țap, istorisea cu mare înveselire cum descoperise el în tren că orașul acesta e un oraș de mame și de bunici.

– Aceasta pot să v-o dovedesc numaidecât cu martori. Și ție, Caracudescule! Și ție, Caracudeanule! Și ție, Caracudovici! Și ție, Caracudenberg! Și ție, Caracudică! Și ție, Caracudovschi! Și ție, Caracudov!...

Răsturnat pe capătul scaunului, clătindând restul celui de-al treilea șpriț pe fundul țapului, colonelul Țibică Artino trecu în revistă cu plăcere foștii cetățeni

cu numele patronimic schimbat, prin a sa autoritate, din Petrăchescu, Tămăşeanu, Dobrovici, Steinberg, Leonică, Mitrovschi şi Pavlov, în tot atâţia Caracudeşti, Caracudeni, Caracudovici, Caracudenbergi şi aşa mai departe. Îi plăcea şi această subită inspiraţie, graţie căreia îi înglobase într-o mare familie zoologico-etimologică, lăsându-le rădăcina comună şi fixă, ca să le varieze numai terminaţia, după numele cel adevărat din foaia matricolă."

Acelaşi bonom personaj îşi dovedeşte atenţia acordată denumirii printr-o replică aparent banală, dar care subliniază ironic, cu mirare jucată, schimbarea de mentalitate a unor locuitori, respectiv snobismul care-i pândeşte prin acceptarea pronunţiei străine a unor nume româneşti: „Iată şi conu *Jorj*! De unde-a ieşit *Jorj*? Mă mir şi eu. Îl lăsasem Iordăchel!"

Mihail Sadoveanu
CREANGA DE AUR (1933)

Creanga de aur e un roman, într-un fel, complementar *Baltagului,* atât din perspectivă valorică, după părerea lui Negoiţescu[185], cât şi din perspectiva substratului mitico-iniţiatic, după Paleologu[186]. Scriere cu adâncimi arhetipale, în care „singurul plan perceptibil este (...) acela simbolic"[187], în care sunt recognoscibile schema de basm a Cenuşăresei sau aceea a luptei cu dragonul, dar şi parabola filosofică[188], îşi susţine această armătură de fond şi cu ajutorul câtorva nume particulare cu vădite conotaţii. „Lingviştii – notează Pompiliu Marcea – ar putea găsi, în structura unor nume, sensuri intenţionate: Kesarion, de pildă, ar putea să însemneze *împărat al păcii*, Filaret – *omul milos* (celor doi, numele li se potrivesc perfect) etc."[189] În numele „Kesarion" se află, într-adevăr, o trimitere suficient de explicită la „Cezar", într-o formă mai apropiată de etimonul „Caesar" (care, ştim bine, era cognomenul gintei Iulia şi a devenit un nume atribuit tuturor împăraţilor romani de după Caius Iulius Caesar), conotaţie conformă superiorităţii întru spirit a protagonistului, excelenţei[190].

---

[185] „Dintre operele cele mai reprezentative ale lui Sadoveanu, romanele simbolice *Baltagul* şi *Creanga de aur* trebuie judecate prin conexiune (caracterul lor simbolic), ţinând seama de faptul că le apropie tocmai ceea ce le desparte și prin aceasta semnificația lor vizează, în amplitudine ca și în profunzime, integralitatea literaturii sadoveniene. *Baltagul* este un roman al demitizării (demistificării), pe când *Creanga de aur*, dimpotrivă, e un roman al mitizării (mistificării); s-ar mai putea spune, de-sacralizare pe de o parte, şi sacralizare pe de altă parte." (Ion Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, I (1800 – 1945), Ed. Minerva, Bucureşti, 1991, p. 197)

[186] Cf. Al. Paleologu, op. cit.

[187] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ediţia a III-a, Ed. Gramar, Bucureşti, 1998, p. 611.

[188] „Ea este, după unghiul din care e privită, basm, roman istoric, parabolă, scrisoare «persană» sau o poveste de iubire." (Paul Georgescu, *Polivalenţa necesară*, E. P. L., Bucureşti, 1967, p. 22)

[189] Pompiliu Marcea, *Lumea operei lui Sadoveanu*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976, p. 417.

[190] „Vitoria şi Nechifor aparţin, în opera lui Sadoveanu, categoriei personajelor tari, *triumfătoare*, *stăpâne* (...) →

Epopt, adică „inițiat de grad superior în misteriile eleusine”[191], pețitor întâmplător al foarte tinerei Maria, el va parcurge ultima fază a inițierii sale, aceea practică, în infernalul Bizanț, echivalent al unui labirint în centrul căruia va trebui să-l învingă, simbolic vorbind, pe balaur, pe dragon, adică pe Constantin Isaurianul (nume iarăși cvasi-explicit, căci grecescul *sauros* înseamnă șopârlă, ceea ce ne apropie de ordinul reptilelor ș.a.m.d.). Ca o confirmare sugestivă, ne sunt furnizate în inimitabilul stil sadovenian informații referitoare la răceala și răutatea lui Constantin, și, la un moment dat, la „solzii” cămășii de zale a viitorului împărat. „Pe parcursul romanului – notează Ovid S. Crohmălniceanu –, puterea infernală, întruchipată de Constantin, capătă chiar numele balaurului. În patul nupțial, Maria are pentru o clipă iluzia că iubirea ei a eliberat de o vrajă rea ființa umană ascunsă sub pielea fiarei. După ce s-a simțit «ca o jertfă din vechi și întristate povești», e surprinsă că un tânăr «cu glas blând și cu ochi de dragoste» poate să iasă «din acel înveliș de balaur fantastic». Curând își va pierde iluzia și o auzim spunând: «Când vine asupra mea balaurul, mă simt pângărită până în fundul ființei». Pe dragon îl evocă însuși numele lui Constantin-*Isaurianul* (subl. criticului).”[192]

Constantin este fiul Vasilisei Irina, împărăteasa căreia i se spune „lupoaica”, astfel adăugându-se încă un determinativ animalier sugerând putere, libertate – dar și ferocitate; iată ce citește pătrunzătorul Breb în înfățișarea ei: „După același obicei, pe care el însuși nu-l socotea bun, căci era un fel de râs tăcut și lăuntric al său, călătorul văzu în împărăteasă o putere aspră și flămândă. Părea întinsă cu toate unghiurile înainte, ca o lupoaică și ca o patimă vie a măririi. O lupoaică îngrășată și bine ținută, adaose el în sine.” Îi putem adăuga seriei omologiilor om-animal pe Stavrikie hadâmbul, sfetnicul dintâi al împărătesei, în înfățișarea căruia Breb „cunoscu numaidecât semnul vulpei”, dar în primul rând chiar pe „egiptean”, căci chiar numele „Breb” trimite la o „mască” animalieră ce are, în cazul său, o conotație pozitivă. Iată ce notează Constantin Ciopraga: „După lunga-i inițiere în Orient, Breb (unii îi vor spune «egipteanul») se reintegrează naturii carpatine. (...) Citind «*semnele* pe care le-a pus Dumnezeu în lucruri și în oameni», sacrul i se dezvăluie în toate – la modul panteistic: «Dumnezeu se vădește în glasul nourilor și al cerbilor și în alte glasuri ale muntelui...». Însuși patronimicul Breb (= castor) – trimite la natură! Munte, codri, vietăți în lumină, au în viziunea lui Sadoveanu, strălucit interpret al pământului dacic, valoarea unor însemne definind organicitatea locurilor.”[193]

→ pe destinul lor, din care mai fac parte Kesarion Breb, Ștefan cel Mare, pârcălabul Ștefan Soroceanu, Mehmet Caimacam etc.” – Al. Paleologu, op. cit., p. 82.

[191] Ibidem, p. 36.

[192] Ovid S. Crohmălniceanu, op. cit., p. 33.

[193] Constantin Ciopraga, *Mihail Sadoveanu. Fascinația tiparelor originare*, Ed. Eminescu, București, 1981, p. 272.

Insistența cu care ne sunt date echivalențe zoomorfe ale personajelor principale sugerează un plan, un substrat cu valori simbolice, în care reprezentările animaliere sunt termenii-cheie ai unei fabule grave. Nu sensul acestui scenariu cu personaje de bestiar ne interesează, ci faptul că în acest mod *Creanga de aur* devine o operă antinomică *Istoriei ieroglifice*; antinomică din unghiul *procedeului* fundamental: dacă în opera lui Cantemir măștile zoomorfe ascundeau personaje istorice, în romanul lui Sadoveanu măștile omenești (istorice sau nu) ascund „figuri" animaliere.

Într-un asemenea context, „Maria", „Filaret" și „Teosva" aduc sonorități mai luminoase, cel dintâi nume fiind foarte potrivit pentru sublinierea purității și blândeții celei ce va fi, simbolic, sacrificată „dragonului" din Sodoma-Bizanț (dacă prelungim sistemul de echivalențe, astfel încât să remarcăm că locuința din Constantinopol a bătrânului Filaret este aidoma casei lui Lot din Sodoma, adică o oază de cinste și curățenie sufletească în mijlocul patimilor carnale și politice ale capitalei Imperiului Roman de Răsărit), cel de-al doilea nume de asemenea având valoare pozitivă („profil schițat după acela al sfântului omonim"[194]), iar ultimul trimițând, prin particula inițială, „teo", la aceeași, marcată insistent prin Filaret dăruitorul, evlavie creștină. Numele părintelui de la Sakkoudion, „Platon", e o pată excentrică, aș zice, în acest tablou, pentru că el trimite la o figură arhicunoscută a filozofiei grecești, deși purtătorul său (înțelept, fără îndoială, însă dominat totuși de bizarul epopt Breb) este un părinte creștin. În totul, *Creanga de aur* mărturisește o coerență remarcabilă a viziunii, repercutată inclusiv în registrul onomastic, registru cu valențe simbolice, în consonanță cu miza parabolică și chiar ezoterică a romanului.

Mihail Sadoveanu
Locul unde nu s-a întâmplat nimic (1933)

Romanul care ilustrează cel mai elocvent tema provinciei în care dramele se petrec mocnit, cu aparența absenței, nu se distinge la capitolul nume proprii. Protagonistul e „Cuconu Neculai", numit și „Prințul Neculai", dar desemnat de regulă drept „Lai Cantacuzino" (sau, mai des, „Cantacuzin", doctor în drept la Paris, urmaș al împăraților de Bizanț și purtând, deci, un „nume cu blazon". Hipocoristicul „Lai" provine evident din „Neculai" (acesta din urmă nu e utilizat decât o singură dată, pe prima pagină a textului, de către narator, fiind înlocuit de terminația sa, „Lai").

„Feciorul" de casă e un simplu „Costache", slujnica nemțoaică e „madama Roza", slujnica din casa Ortac e „Ileana". Tovarășii de vânătoare ai lui Lai sunt

---

[194] Ibidem, p. 266.

maiorul Irimia Ortac – viitorul soţ al Dariei Mazu, care după căsătorie va fi pomenită exclusiv prin „doamna Ortac" – şi căpitanul Agapie Cataramă. Prietena Dariei poartă numele Eva Goldman, fiică a evreului Marcu Goldman. Doamna Aglaie Argintar e soţia generalului Argintar şi amanta „oficială" a lui Lai.

Mai apar: o anumită domnişoară Ţipra (tatăl ei se numeşte Herşcu), doctorul Rudolf Barboni şi soţia sa, cucoana Frosa , negustorul Artimon Iacovlev, tânărul prostovan, ruşine a familiei, Moişe Luzer (tatăl său se numeşte Leiba), Matei Dumbravă, socrul lui Vasile Mazu, bunicul Dariei, răzăş.

Cu excepţia lui Lai şi a Dariei, se remarcă dintre personaje Alexandru Mărcuş, tânăr moşier şi vânător, nepot al soţiei doctorului Barboni, îndrăgostit iniţial de Eva Goldman, atrage atenţia prin dansul cu Daria, din timpul seratei din noiembrie; Vasile (Vasilică) Mazu, ajutor de primar, tatăl Dariei şi al epilepticului Emil, al cărui nume descinde din Caragiale[195] dar al cărui profil n-are de-a face cu literatura acestuia, căci e un escroc şi un grobian lipsit de haz.

Singura referire la nume a vreunui personaj îi aparţine Dariei, care precizează că e orfană de mamă şi că îşi datorează numele naşei: „Voiam să spun că am fost o copilă fără mamă; naşa mea, cucoana Daria Prăjescu a murit şi ea devreme şi nu mi-a lăsat decât acest nume, predestinat să nu accepte diminutiv şi mângâiere." Observaţia că numele „Daria" nu acceptă diminutiv „şi mângâiere", echivalând incapacitatea numelui de a fi redus la un hipocoristic cu imposibilitatea de a căpăta protecţie, are valoarea unui scurt moment melodramatic, respectiv valoarea unei mărturisiri care spune măcar că eroina e conştientă de condiţia sa ingrată.

Mihail Sebastian
Femei (1933)

Nicolae Manolescu scrie, pe coperta a patra a reeditării postdecembriste a romanului *Femei*, ocultat de critica dinainte de 1989: „...cu adevărat original estetic este între toate [romanele lui Sebastian] *Femei*, neretipărit din motive explicabile înainte de revoluţie, când ar fi fost găsit din cale afară de «erotic», dar fără vreun motiv vizibil după 1989 când tocmai erotismul (şi titlul!) ar fi trebuit să-l impună atenţiei editorilor. (...) *Femei* e cel mai valoros roman al scriitorului şi care ar trebui retipărit fie şi numai pentru indicarea unor căi nebătute în proza cea nouă."

Părerea lui Călinescu fusese cu totul alta: „În *Femei* sunt studiate câteva moduri posibile de satisfacţii erotice: iubirea (platonică) cu o femeie matură,

[195] „[Mazu] nume caragialian, trimiţând la trişeriile jocului de cărţi" - Paul Cernat, op. cit., p. 193.

relațiile cu o femeie măritată, contactul cu o fecioară, matrimoniul cu o urâtă etc. Se simte lipsa imaginației și supără (ca peste tot în opera lui M. Sebastian) reaua localizare geografică. Aici lucrurile se petrec în Franța, dar oamenii par niște meteci. Numele proprii ale eroilor (în genere francezi, englezi) sunt crispante."[196]

Probabil că adevărul se află undeva la mijloc: roman care nu te poate entuziasma, *Femei* nu e nici cea mai mare catastrofă narativă. Interesul cade pe dimensiunea erotică (implicată începând cu titlul... bukowskian avant la lettre), care nu e, totuși, exploatată până la capăt, căci scenele de gen propriu-zise sunt concurate de portretistica nuanțată, de tipologia relativ diversă (despre care vorbește și Călinescu) și de încercarea de a creiona și „medalioane" sau crochiuri de destin.

Ștefan Valeriu nu e doar personaj-narator, ci și simplu martor sau rezoneur al celor câteva istorii amoroase, iar complexitatea scriiturii e dată și de trecerea de la narațiunea la persoana a treia la persoana întâi, care modulează perspectiva asupra eroinelor. Cât privește numele, calificarea lor drept „crispante" de către Călinescu nu pare îndreptățită. Ștefan Valeriu, Renée, Marthe, Odette, Nicolle, Vincent, Bonneau, Marcel Rey, Emilie Vignon, Irimia C. Irimia, Mado, Maria, Andrei, Arabela sunt adecvate, până la urmă, personajelor și mediului. Poate Dikki / Dik, Beb, Jef și Sam să sune mai artificial, dar dacă ne amintim că reprezintă nume de artiști de circ, deci mai degrabă pseudonime cu funcții specifice, atunci impresia de nefiresc se diminuează. De altfel Arabela e conștientă de această caracteristică atunci când mărturisește: „Sunt caraghioși cu numele astea, dar m-am obișnuit să le spun așa și nici ei nu mă strigă altfel decât Arabela" (de unde deducem că nici „Arabela" nu e altceva decât un nume de scenă).

Demne de atenție sunt mai degrabă câteva elemente. Cel dintâi: numele protagonistului, despre care doamna Marthe Bonneau menționează că nimeni din pensiune nu știe să-l pronunțe corect (lucru firesc pentru un nume românesc în context francez), dar care, neașteptat, provoacă dificultăți de pronunție unui țăran transplantat în sofisticatul Paris, Irimia C. Irimia (nume probabil nu întâmplător simplu, construit prin identitatea dintre numele de familie și a celui de botez): „Mă, Valerie! (Ne cunoșteam de atâta vreme și totuși n-a fost niciodată în stare să-mi pronunțe ca lumea numele, Ștefan Valeriu fiind pentru el un nume dubios, în timp ce «Valerie» îi suna familiar și țărănește)." Comentariul personajului-narator accentuează, de fapt, stranietatea acestui erou cu nume, în fond, banal, dar care trăiește pe meleaguri străine și pare a nu se adecva

[196] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, îngrijită de Al. Piru, Minerva, București, 1985, p. 963.

nicicum contextului (nu se simte acasă în România, e tentat mereu de Franța sau de alte locuri, dar nici în acestea nu se adaptează pe de-a-ntregul, ca dovadă tribulațiile sale de artist muzical ce-o însoțește pe celebra Miss Arabela). Destinul lui Ștefan Valeriu denotă, dincolo de un relativ senzaționalism (medic, reprezentant ministerial al României în Franța, pianist de cabaret, renovator de romanțe de la început de secol XX în plină epocă interbelică), blazare, inadecvare, nehotărâre. De aceea numele eroului reprezintă foarte bine această banalitate a existenței de care, până la urmă, personajul e conștient – una dintre dovezi e faptul că face tot posibilul ca în țară să nu se afle avatarurile sale internaționale de artist de cabaret.

A doua observație – și cea mai consistentă – se leagă de o dispută cu privire la numele „Maria", aparținând eroinei pentru care Ștefan pare a avea anumite sentimente, dar care își povestește trista și, în fond, clișeistica love story cu un anume Andrei. Pentru înțelegerea chestiunii, dar și pentru că această controversă e semnificativă nu doar în privința cărții lui Sebastian, ci și pentru o anumită concepție asupra numelor proprii, iată aici un fragment ceva mai lung, dar edificator:

„Întâia noastră ceartă mai serioasă a fost din cauza numelui meu, care lui Andrei nu-i plăcea deloc. Îi venea greu să mi-l pronunțe cum trebuie și cum este, urât desigur, comun și fără sunet personal, dar așa cum mi-a fost dat de mică: Maria.

Între noi, în intimitate, încerca tot felul de substituirei și diminutive afectuoase, pe care le refuzam cu îndârjire.

– Te previn, Andrei, că ori de câte ori ai să mă chemi altfel de cum mă cheamă, n-am să răspund.

Suferința lui adevărată era însă când trebuia să mă prezinte unui străin și atunci, contând pe jena mea, îmi rectifica numele, pronunțându-l franțuzește, englezește sau abreviat, după gustul lui, cu prima silabă.

M-am numit pe rând Marie, Mary, Ria. Și regulat, de câte ori încerca jocul ăsta, i-l dejucam liniștită, spre nesfârșita lui furie.

– Mă numesc Maria. Lui Andrei nu-i place să-mi spună astfel: este o veche glumă a lui.

Nu râde: lucrul era de mare importanță și până la urmă am ținut să rezist asupra lui fiindcă bănuiam aici nodul întregii deosebiri dintre Andrei și mine, semnul cel mai sigur că el și eu eram din două lumi deosebite.

De ce nu-i plăcea «Maria»? Nu știu bine. L-am întrebat de câteva ori și n-a știut să se explice.

– Înțelegi, zicea el înciudat, toate femeile din jurul nostru se numesc normal. Uite Suzy Ioaniu. O cheamă Suzana, dar recunoaște și tu că ar fi oribil să-și spună așa. Uite, Bébé Stoian. Uite Anny. Toată lumea, în sfârșit: Lulu, Lily, Ritta, Gaby... Numai tu... numai tu... Maria, ce nume de provincie!

Râdeam. Mă amuza sincer pasiunea lui pentru numele şifonate, nostime, boţite, nume ce să se poată scrie cu un *y* sau cu un *e* mut, sau cu o dublă consoană, estetică uşoară pe care Andrei o va fi învăţat din programele barurilor de noapte şi pe care voia s-o impună numelui meu de trei vocale, nume monoton, nume fad, nume provincial, dar cu care mă obişnuisem şi care îmi plăcea, fiindcă era atât de simplu şi de comun.

Ce triumfător a fost Andrei în ziua în care, venind la mine, a aflat că servitoarea mea, de curând angajată, se chema ca mine, Maria. Nici nu s-a ostenit să râdă: a întins doar palma demonstrativ, în faţa evidenţei şi aşteptând recunoaşterea adevărului. Ce cap a făcut, Doamne, ce cap, când i-am spus că lucrul nu mă supără deloc şi că am să-mi las numele în pace, cum am să i-l las şi pe al Mariei servitoarea, pentru că numele ăsta ne poate acoperi pe amândouă în aceeaşi casă, o dată cu toate Mariile din lume.

A încheiat discuţia sever.

– Eşti iremediabil burgheză. Numai că ar trebui să-ţi porţi rochiile de la 1915, nu numai numele.

Poate târziu, abia peste vreo doi ani, la Paris, într-o împrejurare care pe dumneata te-ar fi făcut să râzi, dar care pe mine m-a emoţionat cu adevărat, Andrei a convenit că în definitiv un nume nu e nici mai bun nici mai rău decât altul, ba chiar a recunoscut că al meu mi se potriveşte şi îmi seamănă. Fuseserăm în Rue la Boëte să vizităm câteva galerii de pictură şi întâmplător, la Berneheim jeune, am dat de o expoziţie curioasă a unei artiste italiene, Maria Lani, care, cunoscând personal o mulţime de pictori cu renume, îi pusese să-i facă fiecare portretul, strângând astfel o colecţie de imagini foarte deosebite ale aceluiaşi model.

Cred că pe Andrei l-a surprins că o femeie atât de distinsă ca acea actriţă italiană se poate chema ca mine, Maria. Cred de asemeni că a fost mândru de această asemănare şi-mi aduc aminte că m-a privit acolo, în expoziţie, de câteva ori, cu o licărire de admiraţie, pe car enu o mai avusese de mult pentru mine şi pe care, de atunci, nu ştiu să o mai fi avut.

Seara am dinat undeva în Montmartre într-un bar prietenos şi nemonden, unde Andrei a fost ca în vremuri bune, copilăros, vibrant, direct şi mi-a spus o mulţime de prostii încântătoare.

– Maria, am fost un dobitoc şi n-ar trebui să mă ierţi. Porţi exact numele care ţi se cuvine, un nume fără graţie vizibilă, un nume care nu suportă diminutive, mândru ca tine, simplu ca tine, poate puţin prea grav, fiindcă uneori te-aş vrea altfel, mai sprintenă, mai neliniştită, nu aşa cum sunt eu, pentru că eu sunt de-a dreptul nebun, dar oricum altfel...

– Mai tânără, Andrei, mai tânără, l-am ajutat eu să-şi precizeze gândurile.

A protestat cu violenţă, mi-a amintit că el e mai în vârstă decât mine, mi-a vorbit despre firele lui de păr alb, dar în ciuda protestelor lui, am ştiut

că spusesem adevărat şi că în seara aceea Andrei, vorbitorul îngâmfat şi suficient, de care îţi râzi dumneata, spusese cele mai delicate şi mai juste lucruri ce se puteau spune despre iubirea noastră agitată.”

În fond, Andrei e un snob, în primul rând pentru că nu poate accepta simplitatea numelui „Maria”, iar în al doilea rând pentru că îl acceptă abia atunci când află că-l poartă şi celebra actriță italiană; aşa cum am văzut că se întâmplă de multe ori în romanele româneşti, un nume (în speța de față, „Maria”) devoalează, prin modul în care se raportează la el, caracterele, prejudecățile, idiosincraziile etc. Atitudinea lui Andrei față de „Maria” spune mai mult despre el decât orice caracterizare – ca dovadă că eroina relatează episodul pe îndelete, înțelegându-i importanța.

Damian Stănoiu
UCENICII SFÂNTULUI ANTONIE (1933)

În *Ucenicii sfântului Antonie* regimul onomastic e asemănător *Alegerii de stareță*, căci mediul nu e diferit, populat fiind de: cuviosul Ghelasie şi cuviosul Ghervasie (protagoniştii cărţii, nu întâmplător purtând nume care rimează şi sunt aproape paronimice, căci fiecare este complementul celuilalt: unul gras şi unul slab, unul vorbă lungă, altul bâlbâit etc.), ierodiaconul Ilarie, protosinghelul Arsenie, părintele Achindin, cuviosul Daniil, ierodiaconul Ruvim, duhovnicul Nectarie, părintele Pimen (şeful bucătarilor), părintele Ioanichie, ierodiaconul Cosma, cuviosul Tarasie, clopotarul Axentie, arhimandritul Porfirie, ieromonahul Vitalie cuviosul schimnic Antonie ş.a.

Partea spectaculoasă şi plină de umor a onomasticii acestui roman stă în desemnarea animalelor de casă şi de curte pe care călugării le au sub protecţie (uneori extrem de zeloasă şi de... patetică). Numele fiinţelor necuvântătoare nu sunt cele din „nomenclatorul” obişnuit pentru acestea, ci pur umane şi/sau chiar... călugăreşti: cotoii lui Ghelasie, Matei şi Năstase; dulăul ciobănesc al protosinghelului Arsenie e botezat Achepsim (şi se precizează: „i-a dat nume de monah”), părintele Ioanichie creşte şi îngrijeşte ca pe ochii din cap pe „jigodia de purcel” numit Palamon, stareţul are şi el doi cotoi, Andrei şi Franţ, părintele Achindin l-a dresat să cânte pe cocoşul Cocoşilă (aşa cum Arsenie îşi dresează ca la circ dulăul), iar Ghelasie şi-a numit toate orătăniile din curte şi li se adresează ca unor oameni, într-una din paginile antologice ale cărţii: „În celelalte zile însă, face ochii o dată cu soarele şi cea dintâi grijă îi e să-şi vadă lighioanele. Le dă bineţe, le strigă pe nume şi nu scapă una nemîngîiată şi necercetată.

Găinile sînt chemate după culoarea penelor: Porumbaca, Ţigăncuşa, Gălbioara, Bălaşa, Moţata şi Golaşa. Pe cocoş l-a botezat Costache, după numele unui frate care speriase satele vecine cu crailîcurile lui.

Bibilicile, ca nişte cucoane ce sînt, poartă nume boiereşti: Lucreţia, Virginia, Caliopia, Cecilia şi Marieta. Pe bibiloi l-a botezat ca în basme: Moţ-împărat.

Gîştele poartă numele unor femei gureşe din satul cel mai apropiat: Leanca şi Mariţa. Iar gîscanul e înscris în actele de stare civilă sub numele de... Makensen.

Celor două curci le-a dat nume biblice: Sara şi Salomia. Iar curcanului războinic: Averescu.

Rățuștele sunt botezate cu nume de călugărițe: Taisia, Varvara, Eraida şi Agatoclia. Rățoiului, puțin cam molîu, i-a zis la început Domnul Fleaşcă, iar mai apoi i-a dat numele lui Pilat din Pont.

Pe porci i-a năşit părintele Ghervasie. Cel gras şi cîrn răspunde la numele părintelui stareţ: Gherasim. Iar cel lung în bot şi cam costeliv are cinstea şi nenorocirea să amitnească cruzimile săvîrşite asupra creştinilor de împăratul roman şi păgîn Diocleţian.

Pe scroafă o cheamă Eudoxia, împărăteasa care a prigonit pe sfîntul Ioan Gură-de-aur. Iar pe căţeluşă, tot din dorinţa părintelui Ghervasie, o cheamă Irodiada..."

Comicul rezultat din contrastul dintre condiția animalieră a personajelor şi onomastica de sorginte umană, ba chiar de origine duhovnicească ori istorică, este potenţat de obiceiul celor doi călugări de a le vorbi necuvântătoarelor precum oamenilor, ba mai mult, de decizia hilară prin care încearcă să supună şi lighioanele postului Paştelui. Pe de altă parte, botezul unor animale cu numele stareţului ori al altor şefi prelați reprezintă şi o revanşă, fie şi simbolică: „Părintele Ghervasie cunoaşte toate acestea şi deci nu îndrăzneşte să se răzvrătească pe faţă. (...) Îşi răzbună însă pe Gherasim... cel din coteţ. Ori de cîte ori simte nevoie să bîrfească pe stareţ, căşună pe bietul porc:

– Hei, preacuvioase! Cum îţi merge... mîntuirea? Bine, ha? Te cred! Cînd ai stăpînire peste proşti, dată de către sfinţii Ierusalimului pămîntesc, care vor vedea Ierusalimul ceresc cînd oi ajunge eu patriarh al Ţarigradului, cum să-ți meargă rău? Tîlharule! Unde sînt banii de pe vin...?" etc.

Totodată, antroponimia... umanizează, astfel că orătăniile nu mai pot fi privite ca simple surse de hrană: „Iar părintele Gherasie nu jertfeşte pentru stomacul sfinţiei-sale decît pui şi ouă. Pentru nimic în lume n-ar băga el în oală pe Mariţa, pe Gălbinuşa, pe alde Lucreţia ori pe Agatoclia. Chiar cînd e vorba să dea spre ucidere un pui mic, şi tot nu se hotărăşte cu inima uşoară."

George Mihail Zamfirescu
Maidanul cu dragoste (1933); **Sfânta mare neruşinare** (1935)

Prima parte a trilogiei „Bariera”, *Maidanul cu dragoste*, deschide şi dezvoltă evocarea periferiei bucureştene într-o manieră plastică, suficient de colorată pentru a friza licenţiosul, dar echilibrându-l prin expresivitate poetică (dusă spre manieră) şi (re)creează o lume pestriţă, vie până la violenţă, cu ieşiri din ţâţâni şi cu alunecări spre deprimare. Coloratura psihologică este dată de personajul-narator (căci trilogia lui G. M. Zamfirescu e şi bildungsroman), care creionează cu patos şi lirism sau cu vitriolul cruzimii naturaliste portrete memorabile de mahalagii, de la ţiganca Safta la adolescentul Rel, de la mama Puica la cizmarul Ivan ş.a.m.d[197]. Cum s-a spus de nenumărate ori, această cartografie a marginii capitalei îl continuă pe Mateiu din *Craii de Curtea Veche* şi-l anticipează pe Eugen Barbu din *Groapa*, concurându-i pe cei doi autori la capitolul erotism şi cruzime, chiar dacă nu-i depăşeşte sub aspectul expresiei, unde Zamfirescu scapă inabilităţi (neologisme nepotrivite perspectivei protagonistului-copil, fraze lungite nefiresc în direcţia unei false poetizări). Poate cea mai frapantă scădere e aceea a amestecului celor două perspective narative, cea homodiegetică şi cea heterodiegetică, falsificând-o pe prima prin cea de-a doua, căci unghiul de relatare la persoana întâi, aparţinând eroului-copil, include neverosimil de detaliat ceea ce nu poate să ţină decât de o perspectivă omniscientă (greu de crezut că micul Iacov ştie că gândeşte Fane, „puşcăriaşul frumos din Cotroceni” sau amanta acestuia Salomia, că are acces la puzderie de amănunte ale unor scene petrecute între adulţi în locuri prin care nu are cum să fi călcat).

Pitorescul discursului romanesc se regăseşte şi la capitolul numelor proprii, dar fără a încălca regula adecvării acestora la mediul reconstituit. În general, nu sonorităţile ies în evidenţă, ci semantismul, adică numele cu denotat – pentru că suntem plasaţi într-o sublume sau într-o lume specifică în care poreclele ori supranumele au o frecvenţă semnificativă; suburbanitatea înseamnă în fond prezervarea unui fond rural, de arie restrânsă, în contextul urbanităţii capitalei – de aici constantul recurs la porecle, care uneori nici nu sunt explicate de către protagonist, fie din necunoştinţă de cauză, fie pentru că i se par de la sine înţelese. De pildă, văduva Mădălina, spălătoreasa cu picior de lemn, e poreclită de către vecini „Unguroaica” – dar sursa poreclei rămâne incertă.

[197] George Călinescu are rezerve faţă de perspectiva autorului, care i se pare idealizată: „Eroarea este de a fi pus în acest mediu umil probleme sufleteşti pretenţioase, cu totul în nepotrivire cu firea ţigăncii neruşinate şi-a unor murdari levantini. Diluând nemăsurat naraţiunea, scriitorul pierde contactul cu pământul şi ne dă o mahala idealizată, prea cultivatoare, în prostituţie, de idei morale.” - George Călinescu, *op. cit.*, p. 923.

Spălătoreasa va fi menţionată însă de obicei prin sintagma „Mădălina picior-de-lemn”, deci combinându-se numele propriu cu atributul handicapului într-o poreclă sui-generis ce particularizează portretul personajului.

Fana, fata de care se simte atras personajul-narator, îşi trage porecla, „Fătălău”, de la voinicia pe care o dovedeşte chiar în comparaţie cu băieţii de vârsta ei: „Noi, haimanalele, o poreclisem Fătălău pe Fana. Era mai tânără ca mine cu un an, dar mai voinică. (...) Era, în tot trupul acela subţire şi şerpuitor, un clocot, un neastâmpăr de animal sănătos, puternic. Avea (...) o eleganţă în adevăr suprinzătoare pentru fata cu nume băieţesc şi cu poreclă la fel, din curtea pe care mahalagii o numiseră, cu drept cuvânt, pentru că nu scăpa o zi fără scandal: casa cu nebuni.” Caracterizarea se dovedeşte întrucâtva contradictorie: „Fana” e considerat un nume băieţesc (sic!), iar eleganţa menţionată pare să contrazică duritatea poreclei de „Fătălău”; dar cum caracterizarea vine dinspre un personaj-narator, putem accepta aceste inconsecvenţe ca manifestare a propriei subiectivităţi.

Protagonistul însuşi intră în reţeaua populară a numirii cu denotat, care reţea e atât de prezentă în vieţile mahalagiilor încât devine o a doua natură, iar numele proprii din acte sunt uitate, ignorate:

„– Ţi-e frică sau tremuri de frig, Iacov?

Iacov...

Uitasem că am un nume. Mama îmi zicea Puişor sau «câine de uşi multe». Tata mă chema aşa: «mă, tu ăla mic» – ori mă mângâia, ca mama: Puişor! Chiriaşii mă porecliseră Năpârstoc, că eram mic şi slab, iar Ciuf-Ciufulici, pentru că umblam cu părul mare, cu coamă în creştet şi buclele peste urechi, ca fetele. În adevăr, învăţătorul mă strigase, în cei patru ani de şcoală, Iacov. Dar domnul Bacincu era un om mărunt şi slab, nervos când nu era ursuz, iar numele cu care mă chema la tablă, să fac socoteli sau să călătoresc, cu nuiaua lui pe hartă, prin principalele oraşe ardelene, mi se păruse aspru, nepotrivit cu mine, strein. Îl purtam ca pe un număr – un număr de tablă înfipt în haina albastră a hamalului.

Singură Fana ştiuse să-l muzicalizeze, să mi-l apropie şi să mi-l facă drag. Haimanaua cu ciuf şi năpârstocul din casa cu nebuni nu mai mă interesau. Unul rămăsese pe maidane, murise odată cu soarele, între mărăcini – celălalt ştia numai s-o tragă de păr pe Lenora şi să-i ronţăie zahărul. Lângă Fana era altcineva, acum – un Iacov nou, apropiat de taine şi muiat în apele unei nopţi de mister.”

Deci iată: porecla capătă pentru erou – dar şi pentru alte personaje – rădăcini care o fac „naturală”, prin obişnuinţă şi, probabil, prin faptul că se situează, prin semantism, mai aproape de trăsături ale persoanei purtătoare. „Întoarcerea” la numele civil e posibilă, în cazul protagonistului, doar pe cale

sentimentală, datorându-se evidentei atracţii erotice şi sufleteşti faţă de tovarăşa de copilărie Fana.

Dar poreclele cele mai pitoreşti, frizând de regulă categoria grotescului, sunt acelea legate de soborul de ţaţe strâns la ţiganca Safta. Ceremonialul grotesc al dezvelirii şi cercetării sexului femeilor tinere nou-sosite în sobor are drept complement, respectiv drept rezultat, atribuirea unui mod de desemnare ce provine de la caracteristicile genitale: „În urmă, crucificatele erau poreclite de cumetrele curioase după impresia ce le-o lăsa fructul crud rareori sau răscopt, al corpului descoperit şi cunoscut, de acum, cu toate comorile şi metehnele. Poreclele erau aşa: Cocoşel, Smochina, Floricica, Gura-Iadului, Varza, Mugur-Mugurel, Batoza, Vrăbioara...”. Licenţiozitatea din cercul ţaţelor, aţâţată de amfitrioana cu trecut de prostituată şi prezent de dublă adulterină Safta, se regăseşte şi în afara acestuia, căci aflăm de pildă că celei poreclite Mugur-Mugurel i se zice „Fofoloanca”. Uneori numele „civil” îşi găseşte completare prin ataşarea unei particularităţi fizice: Vrăbioara este numită în cartier Bica-mărunţica, „o nevastă tânără, grăsună şi neastâmpărată”, Gura-Iadului e pomenită drept Stanca-roiba (iar porecla din sobor, în mod surprinzător poate, o capătă nu datorită – ori din cauza – caracteristicilor genitale, ci „pentru că avea un glas puternic, spart, asurzitor, când se certa cu vecinele”), Cocoşel e menţionată ca „Paulina-cu-pistrui”, domnul Pompilică, şeful hamalilor din gară, e poreclit de subalterni „Şontâc” pentru că piciorul stâng i-a fost amputat etc. În mentalitatea mahalalei, acest ataşament la numele propriu al unei caracteristici sau al unei ocupaţii ţine de normalitate, dar atunci când se întâlneşte cu formalul somaţiei legalităţii şi administraţiei urbane, dă naştere la situaţii sau replici savuroase. Astfel, când procurorul anchetează moartea Saftei şi a Oiţei, sluga de la birt Tănăsică îi răspunde astfel:

„– Cum te cheamă?

– Tănăsică.

– Și mai cum?

– Tănăsică de la birt.”

Concluzia aberantă a poliţistului, bazată strict pe răspunsul „deraiat” al celui întrebat: „Individul e suspect, coane!”.

O situaţie specială o reprezintă modul de desemnare al membrilor familiei eroului: tatăl e „Puişor-mare”, mama e „Puica”, iar fiul „Puişor-mic”, deși atât tatăl cât şi fiul sunt numiţi de obicei de către mamă pur şi simplu „Puişor”. Regimul diminutival şi familiar al acestor nume de alint este evident, aşa cum evident e și faptul că acestea pe de o parte devoalează (relațiile apropiate dintre cei trei, dragostea ce și-o poartă reciproc, unitatea familiei), iar pe de alta ascund (tocmai numele „adevărate”, care încă o dată își arată, prin absență, insignifianța, irelevanța).

Atracţia sufletească, proiecţia afectivă sunt uneori reprezentate tot de nume. Refugiatul rus Ivan, desprins din romanele cu eroi complicaţi şi contradictorii, e îndrăgostit de frumoasa şi tânăra grecoaică Maro, iar numele acesteia devine „obiectul" care polarizează această afecţiune şi se încarcă, subiectiv, de stările bărbatului: „Dacă juca printre rânduri numele grecoaicei, scris cu raze parcă, erau de vină numai ochii obosiţi, ce lăcrimau. Maro i se părea un cuvânt ca o muzică în suflet. Îl strigau vrăbiile prin copaci, îl amintea clopoţelul pus la uşa simigeriei, îl păstra gândul, ca pe un joc şi-l susura chitara de deasupra patului, când se izbeau razele soarelui în coarde. Ivan îngâna în el, ca o împăcare: Maro e un nume ca o cădere de stropi în havuz, când e apusul fântână de culori". Nimic nou, de fapt, în ce priveşte acest „fenomen" al „însărcinării" numelui iubitei cu valenţe afective, ci doar o reluare a unui clişeu de regăsit de la monologul lui Romeo cu privire la numele Julietei, până la proza romantică şi sentimentală.

În acest univers al „mahalalei cu nume ruşinos" şi de nepronunţat (e chiar obsesiva precizare a personajului-narator), menţionarea numelui complet se petrece rar şi mai degrabă din necesităţi retorice (ca atunci când Fane, „puşcăriaşul frumos din Cotroceni" – antonomază la fel de frecventă precum cea referitoare la toponimul cartierului[198] – pomeneşte, pentru o singură dată, numele complet al rusului: Ivan Fedotici Karasoff), căci simplitatea şi nimicnicia subliniate constant în relatare par a cere reducţia la un singur nume ori o singură poreclă (excepţie pare a face suita de porecle a lui Iacov), îndeajuns pentru desemnarea fiecărui tip uman din „casa cu nebuni" (altă antonomază revelatoare a mediului evocat). Acelaşi reflex simplificator stă şi în prezenţa unor hipocoristice („Rel", dintr-un posibil „Relu", „Gore" din Gligore").

Procesul invers, de sofisticare nominală ce reflectă falsa urbanizare şi snobismul, este şi el menţionat, cu accentele satirice şi ironice de rigoare, atunci când se evocă tribulaţiile lui Gligore – Gore, cel care nu reuşeşte, aşa cum îi doreşte tatăl, să se ridice de la sărăcia rurală la îndestularea urbană: „Oană de odinioară şi Onişor de mai târziu, acum e un pompos Onicescu sau Onişorescu, dacă nu Onişoreanu şi n-o să mire pe nimeni pergamentele ce vor atesta, oficial şi istoric, că ilustrul urmaş al gângavului din mahalaua Beilicului e un demn strănepot al unui pârcălab de pe vremea cine ştie cărui voievod glorios. În relaţiunile lui cu celelalte figuri distinse din moţul piramidei, Onişoreanu va fi grav, îmbuibat şi imbecil – în politică se va dovedi reacţionar, cumulard şi şnapan – în fotoliul ministerial: decorat, inexistent şi factor cultural, social

[198] „D-sa foloseşte apoi foarte des tropii, într-un soi de antonomaze. Nu zice, de pildă, niciodată mahalaua «cutare», ci «mahalaua cu nume ruşinos», nu zice maidanul cutare, ci «maidanul cu basculă», moartea e numită «îngerul negru», împreunarea «cuminecarea în taina care doare» şi aşa mai departe." - George Călinescu, *Ulysse*, E. P. L., Bucureşti, 1967, p. 297 – 298.

sau economic". Iată, parvenitismul își găsește expresia și în metamorfozele onomasticii, în trecerea de la Oană la Onișoreanu, adică de la numele simplu din orizontul rural la numele sufixat urban.

Altfel, numele personajelor din *Maidanul cu dragoste* se înscriu pe de o parte în sfera unei prezumtive normalități (dacă ne bazăm pe ceea ce spunea Umberto Eco privind modul de identificare a unui nume care nu aparține unui cod cultural, prin urmare dacă avem în vedere un cod și un nomenclator), iar pe de altă parte în sfera unei plasticități estetice cultivate de autor în întregul discurs romanesc. Numele par a fi adecvate originii etnice (rusul Ivan, ungurul Bela, bulgarul Nedu, sârbul Neicu, grecul Tino Stavros, grecoaica Maro sau sora ei Salomia) sau a celei rurale (soldatul Virugă, fata Oița – deși acesta din urmă e susceptibil de a fi o poreclă), ori configurează o umanitate umilă și umilită, de periferie urbană, în care intră țărani strămutați la oraș, cuțitari, muncitori la fabrici, slugi și slujbași, prostituate ieftine ș. a. Iată lista, incompletă dar suficientă pentru imaginea „panoramică" a lumii din zona șoselei Basarab așa cum o vede George Mihail Zamfirescu: Hagiu, stăpânul caselor din mahala, Fane, pușcăriașul frumos, Mădălina spălătoreasa cu picior de lemn și fiica ei retardată Lenora, Gore hamalul cu numărul 9 și soțul țigăncii Safta, Paler roșcovanul lucrător la turnătorie și chiriaș al celor doi, portarul Stârcu, nașul lui Gore și-al Saftei, Sultana și Domnica, surorile Fanei, prostituate, Tănăsică prăvăliașul, Varlam și Criste proprietari ai birtului, Nedu și Neicu, cele două slugi ilfovene nedespărțite ale simigiului Tino, asemănători până la confuzie, dar nu frați gemeni, așa cum presupune gura târgului, Lică Păun maistru la fabrică – și unul din puținele personaje onorabile și „normale" din roman –, Gogu Gioală, „progenitura dulgherului Arvinte Troacă din Cărămidari", Aron Blaga „roșcovanul cu obiceiuri urâte mărturisite" (cei doi sunt doar pomeniți, dar se alătură coloristicii onomastice și o îmbogățesc măcar sonor), Bimbirică, calfa curelarului șvab ș.a.

Prin urmare, numele proprii contribuie la „fresca de proporții grandioase a vieții de mahala industrială și bucureșteană – cu aspecte preistorice – în compunerea căreia d. George Mihail-Zamfirescu aduce o minuțioasă cunoaștere locală și, nu mai puțin, o superioară intuiție a sufletului omenesc și dramelor lui."[199]

Al doilea volum al ciclului „Bariera", *Sfânta mare nerușinare*, continuă configurarea frescei periferiei bucureștene, dar într-un ritm mult mai puțin susținut, cu o materie epică mult mai diminuată, completând practic doar destinele rusului Ivan și-al grecoaicei Maro, respectiv al personajului-povestitor Iacov și-al Fanei. Relatarea devine mai greoaie, încărcată fiind de „panseurile"

[199] Perpessicius, *12 prozatori interbelici*, antologie de Dumitru D. Panaitescu, Ed. Eminescu, București, 1980, p. 346.

lirice ale puberului Iacov, căruia îi aflăm, chiar la finalul romanului, şi numele întreg: Iacov sin Petrică Mihail (astfel aflându-i şi numele tatălui). Altfel, capitolul numelor proprii rămâne fără relief, fără comentarii sau funcții speciale şi cu puține apariții noi: tovarăşul Graur (un doctor cu simpatii socialiste), Tase, „un roşcovan din Cărămidari poreclit Guşter" (e doar menționat), Suru şi Saru (lucrători în tandem la morgă, protagonişti ai unei scurte şi hilare scene în care trebuie să se lupte cu Rel pentru a-i smulge din brațe cadavrul Oiței), Lică, „starostele lăutarilor din cele patru mahalale gemene" (caz rar de nume identic cu al altui personaj, socialistul Lică Păun, în perimetrul aceluiaşi text), Ralița (personaj episodic, din tagma țațelor bârfitoare, despre care aflăm că e cea care în *Maidanul cu dragoste* fusese poreclită „Varza"), caporalul infanterist Cătălin şi iubita sa Ileana (de asemenea personaje episodice – dar dintre puținele cu nume „neutre" şi cu sonoritate etno-românească, poate pentru că şi reprezintă, împreună, imaginea unui cuplu „frumos" şi de bun simţ, în mijlocul unor istorii zbuciumate şi pline de trivialitate), lustragiul Ifim, fost tovarăş al lui Ivan (acesta refugiat rus a cărui soție se numeşte, previzibil, Nataşa şi este „spălătoreasă la prefect"), Stănică Robu, „moldovan blajin şi cinstit, meşter tâmplar şi tovarăş cu sfatul serios", şi cu totul episodica țigancă numită Catina, „fata cu ochi de vrăjitoare".

În concluzie, a doua parte a ciclului mahalalei nu iese în evidență prin numele proprii sau prin observațiile legate de acestea.

Sergiu Dan
ARSENIC (1934)

„Se numea Ana. Pe tatăl ei îl chema Ionescu. E un nume care nu spune prea mult, Ana Ionescu; dar nu e nimic de făcut. Destinul nu poate fi înşelat, luînd un pseudonim. Singura încercare pe care-a făcut-o Ana de-a se sustrage destinului ei a fost căsătoria cu Bibi. Dar ea a rămas toată viața aceeaşi făptură neliniştită, dulce şi puțin neroadă – aşa cum am cunoscut-o eu la Barcelona. Pentru că întîmplarea asta e de pe vremea, nu prea îndepărtată, cînd mă aflam la Barcelon. Mă aflam e un fel de a vorbi; ba chiar un greşit fel de a vorbi, fiindcă la Barcelona mă duceam în fiecare după-amiază. Era cea mai odihnitoare cofetărie din cartierul acela nou, răsărit peste noapte în jurul Cotrocenilor."

În acest pasaj din romanul *Arsenic* recunoaştem prezența unei teme recurente – numele ca predestinare: Ana va rămîne, cel puțin în ochii eroului, o femeie la fel de comună precum numele pe care-l poartă (ambele nume sunt banale şi împreună subliniază încă o dată conformismul eroinei); ipoteza schimbării acestui nume cu un pseudonim e înlăturată imediat – oricum

rămâne de domeniul purei speculații, conform căreia destinul e mai presus de un nume, respectiv pseudonimul nu poate fi mai puternic decât fatum-ul – idee clar exprimată şi care contrazice sugestia vagă a perspectivei că numele căpătat la botez poartă vina parcursului pe care-l va avea eroina; de fapt, în sugestia inițială se află asimilarea numelui cu caracterul, pe când în ideea ulterioară numele e considerat doar o marcă indicatoare a persoanei.

În funcție de mediu, importanța numelui se schimbă; în localul de noapte cu oferte dubioase *Mirage* (fete care se prostituează etc.), numele diminutivate, familiare, sunt considerate mai potrivite decât numele întregi şi „civile", „diurne": „M-am întrebat de-atunci, adeseori, cum s-a făcut că nu m-am împotrivit omului de la *Mirage*, care vorbea cu atîta îndrăzneală de prietenul meu Bibi. Mă liniştearn însă totdeauna cînd aceste remuşcări mă încercau, zicîndu-mi că acolo nu mai erau George Filimon şi Șerban Urseanu, ci Gigi şi Bibi."

În buna tradiție de tip teatral și satiric, conform căreia numele trebuie să reprezinte semantic personajul, preşedintele societății de asigurare, descris ca antipatic şi umblând cu matrapazlâcuri (Societatea de asigurare a vieții e o sursă ilicită de venituri, el susține financiar stabilimentul dubios *Mirage*, o întreține pe Ana etc.), se numeşte, cum altfel decât... Buboiu.

Un episod semnificativ al cărții are la bază o confuzie onomastică şi se încheie tragic. Protagonistul, medicul George Filimon, e confundat cu un anume Paraschivescu, de către portarul unui hotel, astfel că atunci când îl sună pe Buboiu, spre a-i face o farsă din gelozie, se prezintă drept inspectorul de asigurări Paraschivescu şi-l anunță că s-a produs o catastrofă feroviară cu sute de asigurați ai Societății preşedintelui Buboiu. Urmarea: Buboiu se interesează şi află că nu există nici un Paraschivescu în societatea sa; caută în lista angajaților şi găseşte un Paraschiv, Ştefan Paraschiv, funcționar model, cu patru copii şi dietă. Buboiu insistă să creadă că Paraschiv e totuna cu Paraschivescu, nu ascultă ce zice angajatul său, care, din disperare, a doua zi se sinucide. Iată comentariul personajului-narator, medicul Filimon: „Cînd duceam la gură paharul, căutam să-l văd mai bine pe preşedinte şi încercam să-mi închipui cum ar răspunde dacă i-aş vorbi de situația stranie a lui Paraschiv. «Domnule, îmi venea să-i zic, e foarte adevărat că aproape întotdeauna orice Paraschiv poate fi şi Paraschivescu[200]. În cazul de față însă, numai în cazul de față, Paraschiv nu e Paraschivescu, fiindcă Paraschivescu e un măgar pe care-l cunosc de-aproape». Dar eu nu eram unul din oamenii curajoşi întîlniți prin gravurile sau povestirile morale. Și nu spuneam nimic, ba mă şi revoltam împotriva acestui Paraschiv tulburător."

Faptul că funcționarul se sinucide şi că recunoscuse în fața copiilor şi a soției că el a dat telefonul, nu face decât să-i confirme preşedintelui Societății

[200] Aluzie la faptul că numele în „escu" sunt derivate şi înseamnă „fiul lui...".

că nu poate fi vorba de o confuzie de nume; aşa că atunci când personajul narator reacţionează empatic („Cum? S-a spînzurat Paraschiv? întrebai, simţind un fel de plîns înecîndu-mă şi gîtuindu-mi vocea."), Buboiu îl contrazice supărat: „Ce Paraschiv, frate? Nici acum nu v-aţi convins că el era Paraschivescu? Azi, că a murit, Dumnezeu să-l ierte! Conştiinţa nu l-a lăsat în pace." Ironia situaţiei nu e întrecută decât de tragicul ei absurd.

Un alt episod semnificativ din unghi antroponimic se referă la delirul colonelului care locuieşte cu cele 2 fiice deasupra locuinţei protagonistului, un anume Praporgescu; în plină febră a minţii, colonelul strigă, închipuindu-se pe front: „Praporgescule! Furaje! Furaje! Escadronul II! Furaje! Ăsta-i ovăzul cailor?" Impresia de derizoriu e subliniată de desinenţa „escu" ataşată substantivului „prapor", variantă a lui „prapur", care înseamnă steag ostăşesc sau membrană care înveleşte diferite organe, pentru a rezulta „Praporgescu", nume care vine în contrast cu momentul grav, al iminentei morţi a colonelului. Grotescul numelui dă o notă şi mai deprimantă momentului respectiv.

Gib Mihăescu
Zilele şi nopţile unui student întârziat (1934)

Nu multe se pot spune despre numele acestui roman mediocru, care prezintă tribulaţiile unui uşuratic student, Mihnea Băiatu, preocupat de a-şi mistifica rezultatele la examene pentru păstrarea stipendiilor părinteşti, şi totodată interesat de aventuri „galante" în mahalaua bucureşteană. Mistificarea, cam neverosimilă, pleacă de la constatarea că în listele de studenţi promovaţi apare un anume „Băiatu Mih.", al cărui nume poate fi confundat cu „Mihnea", deşi de fapt „Mih." vine de la „Mihail", cel desemnat astfel fiind un student strălucit. Protagonistul îi mărturiseşte acestuia „că sunt omonimi, şi chiar în legătură cu această potriveală de nume explică Mihnea prietenia subită care-l cuprinsese deodată auzind că poate fi un Băiatu atât de eminent student, atât de muncitor şi de dornic de a cuprinde cu mintea atâtea ştiinţe deodată."

De aici se dezvoltă o parte a intrigii, aceea legată de (in)activitatea universitară a eroului, de care se leagă câteva dintre personajele, respectiv numele relativ obişnuite ale romanului: dra Velovan Arina din Craiova (studentă eminentă, doctorandă, asistentă universitară la Istoria filosofiei, care va muri dintr-un avort), Maricica Gheorghiade, prietena Arinei, asistentă la Teoria cunoaşterii, episodicul Traian Stroe, docent, logodnicul Maricicăi şi Emanuel Maxim, absolvent de medicină, poreclit „Noel", cel care o lasă însărcinată pe Arina; şi Dumitru Bobescu, fost coleg la Drept al lui Mihnea, fost ofiţer de administraţie în timpul războiului, pus în urmărire pentru deturnări, şi ajuns membru al Legiunii Străine din Alger.

Celălalt mediu, respectiv celălalt segment onomastic e mai bogat şi mai expresiv, căci ţine de mahala: Coana Săftica Mănguleasa din Fundătura Dorului – o fostă gazdă a lui Mihnea, Aglaia Turcitu (soţia domnului Atanase Turcitu) – altă fostă gazdă, doamna Polixeni Nisipoiu (şi soţul ei, Bănică, grefier), Marghioliţa Balama (poreclă transformată în numele „Balaman") – mama studentei Vevé, în acte „Vasilica" şi fiica naturală a lui Vulpache (ea e cea care i se adresează „atât de şăgalnic" protagonistului cu „Băieţelul", dat fiind că substantivul comun care stă la baza numelui permite şi diminutivarea şi articularea); Vulpache, grefier coleg cu Nisipoiu (el îi spune, familiar, Marghioliţei – „Miţa", iar ea îi răspunde cu „Mitrule"); Nae, arhivarul, băiatul coanei Filofteia Piscupeasca (nume caragialian, articulat, tot ca în „momentele" lui Caragiale, „Piscupeascăi"; formulele familiare gen „coane Nisipoiule", „coane Băiatule" reflectă acelaşi spirit popular, mahalagesc). Mai apar: Tancu (patronul unei cârciumi), Grigoraş Idrişteanu (un amic), Gavril Găluşescu (un chiriaş în vârstă, respins de doamna Nisipoiu în favoarea lui Mihnea). Într-un astfel de context expresiv, „Marin" (practicant la tribunal) şi „Ştefan Băiatu" (tatăl lui Mihnea, bogat negustor de vinuri din Oltenia) au un aer de normalitate binevenită.

Anişoara Odeanu
ÎNTR-UN CĂMIN DE DOMNIŞOARE (1934)

Roman cvasi-autobiografic, *Într-un cămin de domnişoare* „este un roman tipic pentru anii 30: roman citadin, nutrit, ca atâtea alte cărţi ale vremii, dintr-un soi de fervoare de a surprinde ritmurile extrem de vii ale oraşului modern şi dintr-o mistică a tinereţii, a vitalităţii exuberante, totodată roman subiectiv, în căutarea autenticităţii."[201] Din punct de vedere onomastic, însă, nu prezintă mare interes. Apar nume „tipice" de studente (hipocoristice, prescurtări etc.): Marta, Baby, Anişoara, Dora, Mausi, Dada, Cella, Nora. Numele eroinei sună artificial, Dany Penzza, dar e suficient de „transparent" pentru a trimite la numele real al autoarei, Doina Peteanu.

Litera „d" revine obsesiv: o secretară din cancelaria căminului, o moldoveancă, e numită „Duduia"; directoarei căminului i se zice pur şi simplu „Doamna" (în ambele cazuri substantivele comune ţin loc de substantive proprii); Dinu Albu e numele personajului de care se îndrăgosteşte Dany.

În ce o priveşte pe protagonistă, caracterizarea Biancăi Burţa-Cernat spune esenţialul: „Atitudinea sa de fată veselă, bonomă, superficială, pusă mereu pe

[201] Bianca Burţa-Cernat, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2011, p. 230.

şotii şi care preferă să-şi piardă timpul cu reveria, badinajul sau hoinărelile prin oraş în loc să meargă la facultate şi să înveţe pentru examene, atitudinea aceasta este în fond o strategie a disimulării, o modalitate de a-şi ascunde, faţă de ceilalţi, ca şi faţă de sine, adevărata problemă: intuiţia absurdului, sentimentul paralizant al inutilităţii, inevitabila ratare."[202]

Isac Peltz
Foc în Hanul cu tei (1934)

Şi cel mai bun roman al lui I. Peltz, *Foc în Hanul cu tei*, se înrudeşte cu romanele mahalalei evocate de G. M. Zamfirescu şi, bineînţeles, cu *Calea Văcăreşti* şi *Nopţile domnişoarei Mili*, cu deosebirea (faţă de ciclul *Barierei*) că e vorba de mediul evreiesc. Regăsim tonul elegiac şi crud din romanele menţionate, istoriile şi portretele săracilor, prostituatelor, comis-voiajorilor etc., patetismul şi dezabuzarea, imaginea caleidoscopică a „omenetului" aşa cum numai Peltz ştie s-o redea în cele mai reuşite scrieri ale sale[203]. Doar că acum în centru se află personajul Micu Braun, „rudă" (precursor, de fapt) apropiată a lui Iancu Urmatecu, cel din *Sfârşit de veac în Bucureşti*, membru de seamă al „familiei" ariviştilor din romanele autohtone.

Dat fiind mediul evocat, bineînţeles că predomină numele evreieşti sau exotice: Micu Braun (bogatul cherestegiu al cartierului), Gott Ioină (vinde viori şi flaute, apoi devine şi el „ambulant"), Uşer (prăvălier), Fischer (ceasornicar), Mehală (vânzător ambulant), Solomon (croitorul „elitei"), Liza Braun (fiica lui Micu Braun, Liza Blum (fiica negustorului de sticlărie din Lipscani), Mony (contabil), madam Glas (văduvă), Feler (negustor), doamna Weiss (văduvă), Nordman (bancher), Şaie (prăvălier), Blumenfeld, Haimsohn (negustori), Katz (doctor), Simhă (caramangiu, negustor de bijuterii false), Gold (avocat), Herşcovici (negustor de încălţăminte), Mihelsohn (proprietar de fabrică), unchiul Telebendig (ruda familiei Blum de la Focşani), Surală (verişoara Lizei Blum), Lax (fabricant de mobilă), Bercu (fost preşedinte al societăţii „Fericirea universală"), Hermina (nemţoaica „femeie la copil" din Focşani), surorile Korn etc.

Nu lipsesc nume româneşti: Mustea (lăutar, are o fiică numită Ghiocel), Costică Stamatescu (edecul magazinului de încălţăminte „La gheata eternă"), conu Haralambie (antisemit), Nae (geambaş), domnul „inspector" Popescu (fost comisar de poliţie), tovarăşul Eftimescu, Niţă Diaconu din Cărămidari (servitorul lui Micu Braun), Vasilescu (fost prefect), Sevastiţa (prostituată), Druţă din Câmpoduci (proprietarul unui han) ş. a.

---

[202] Ibidem, p. 231.

[203] „În *Foc cu hanul cu tei*, subiectul, din domeniul observaţiei morale, e mai potrivit unei tratări caracterologice." - George Călinescu, *Istoria...*, p. 793.

Ca de obicei într-o comunitate mică şi aparte cum e aceea a „hanului" (respectiv ca de obicei în romanele de maturitate ale lui Peltz), apar poreclele, cu pitorescul lor, cu adevărul lor particular: Mehală, personaj important în economia cărţii, tovarăş de suferinţă al lui Ioină, e zis „ambulantul" (vinde ciorapi „cu defect") şi poreclit, de către Nae geambaşul, „spânzuratul", pentru că, la ieşirea din închisoare, a încercat să se spânzure din disperare. Grasul Kestenbaum, negustor de jucării, este „poreclit şi Floricică pentru butoniera lui veşnic ornată de o garoafă". „Şchiopu cu zdrângu" este muzicantul infirm. Lui Bursuc (poate e poreclă, poate nu, în orice caz nu ni se dă nici o explicaţie) i se zice „brancardierul" pentru că asta fusese în America, acolo el jefuind cadavrele celor căzuţi în război. Un patron bărbier are o nevastă lungă şi slabă căreia i se zice madam Prăjină sau madam Băţ. Sevastiţa, prostituata independentă, e numită Sevastiţa Lăptărie (greu de crezut că ar fi vorba de numele de familie – mai curând se face aluzie la sânii ei). Mimi şi Linel sunt surori, dar cea de-a doua e poreclită Nesăţioasa (are o slujbă la un avocat, dar se prostituează – ca şi sora sa); a treia soră e măritată cu un controlor de tren (sau voiajor comercial, nu e clar) şi e numită „madam Clapon", nu se ştie de ce. Micile surori Korn sunt numite „filozoafa", „actriţa", respectiv „contesa", în funcţie de atitudinile şi comportamentul pe care şi le exhibă. Zicebine e un alt sărac al cartierului, care umblă cu o flaşnetă cu papagal şi despre care aflăm că „se numea cândva Ţinebine; fusese negustor, mai mare adică peste un cabaret.". „Trăienel" pare a fi o deformare diminutivală şi afectivă a lui „Traian", dar iarăşi lipseşte explicaţia. Nici „Micu" Braun nu pare a fi altceva decât o poreclă, având ca origine poate înălţimea modestă a personajului (nu e imposibil ca autorul să se fi gândit şi la conotaţia negativă a termenului, dat fiind că protagonistul demonstrează o imoralitate şi o micime sufletească revoltătoare).

Această lume scindată în foarte bogaţi şi foarte săraci, cuprinsă de lăcomie pe de o parte – şi de disperare pe de alta, înseamnă şi metisaj, poate nu atât la nivel social/familial (deşi există şi astfel de situaţii – de pildă Blum, tatăl Lizei, ţine şi sărbătorile creştine, nu doar pe cele evreieşti), cât la nivelul mentalităţii şi al comportamentelor. Cel mai interesant aspect al acestui metisaj îl reprezintă faptul că evreii îşi românizează numele – şi asta nu doar în cadrul comunităţii, ci şi în intimitate, în cercul restrâns al relaţiilor şi al familiei. Astfel, lui Gott Ioină i se spune Ionel, încă dintru începutul romanului – dar îi aflăm destul de repede numele „adevărat" (cumva pitoresc poate fi considerat numele „Gott", care în germană înseamnă „Dumnezeu" – drept care Liza Blum, care-l iubeşte fără speranţă, glumeşte: „Pot să-ţi spun mein Gott?", dezvăluindu-şi astfel marea afecţiune). Un alt exemplu: soţiei lui Micu Braun i se menţionează permanent numele Ana, ca şi cum ar fi româncă, dar în clipa morţii Micu ţipă: „Honă!" – iar precizarea naratorului aduce o surpriză: „Ca niciodată, o strigase pe numele de-acasă: Honă."; abia în cumplitul moment al morţii protagonistul

recurge, ca şi cum nu şi-ar mai impune nici o restricţie, la numele adevărat al femeii cu care tocmai aniversase al 30-lea an de căsnicie. Grinberg-Grigorescu e, în acte, Grinberg, dar îşi zice Grigorescu. Ghiţă Uşereanu, ideologul societăţii „Fericirea universală", fost poet idişist, se numeşte de fapt Gherş: „Pe-atunci Ghiţă era Gherş şi nicidecum Uşereanu", comentează naratorul, dar în formula stilului indirect liber, sugerând că părerea e a comunităţii; iar în alt pasaj obiceiul preluării unui nume românesc este comentat din aceeaşi perspectivă: „Cineva întreabă, pe şoptite, cum e posibil ca un asemenea evreu, integral sionist şi purtător de cuvânt al maselor diferenţiate, un asemenea vrăjmaş implacabil al asimilismului, să se complacă în purtarea unui nume atât de autohton, atât de românesc: Ghiţă? I se răspunde printr-o ridicare din umeri. Nimeni nu-l poate lămuri. Sioniştii aceştia cu nume minore: Nicu, Bicu, Ticu, Lică, Gică, Sică, sunt destul de simpatici, totuşi, şi de inofensivi."

În altă ordine de idei, numele devin revelatoarele unor sentimente, mărcile vanităţii sau măştile în dosul cărora se caută evitarea legii. Iată: replica Lizei Blum către Ioină, în singura noapte petrecută împreună („Îţi plac, îmi placi. Mai ales: îmi placi. Tu eşti Liza mea Braun, masculină!") dezvăluie, pentru cei care cunosc contextul (Liza Blum ştie, chiar din gura lui Ioină, că Liza Braun este iubirea vieţii lui), cât de puternică este dragostea Lizei Blum faţă de Ioină, în ciuda sincerităţii lui brutale şi a faptului că ştie sigur că el nu-i împărtăşeşte sentimentul; replica ei se doreşte şăgalnică, dar substratul e cât se poate de dramatic.

Nae geambaşul, „pe care îl mai cheamă când Gheorghiu, când Georgescu", are probleme cu poliţia, e căutat la văduva Weiss, pe care o roagă „să le spuie sergenţilor şi agenţilor că n-are nici un chiriaş cu numele de Nicolae Georgescu. Are, e adevărat, pe-un domn Nae, în fund, dar îl cheamă Gheorghiu şi e plecat de-o săptămână la Timişoara."; deci în acest caz numele false au rolul de-a îndepărta braţul legii şi indică genul de om pe care îl reprezintă hoţul şi escrocul Nae.

Berl, cârciumar şi băcan, după însurătoarea cu Liza Braun devine „un om cuminte şi stimat, mai ales de când îşi zice Berliner" – căci într-adevăr personajul, grotesc şi insipid, îşi satisface mărunta vanitate de a-şi schimba numele „de firmă" din „Berl" (care în fond e numele său) cu „Berliner", pentru a-şi creşte, derizoriu, prestigiul (derizoriu pentru că toată lumea vede „trucul" şi nimeni nu-l consideră reuşit).

Identificăm şi nume care arată concordanţa cu condiţia personajului: „Lola" se numeşte femeia uşoară sufletistă (dar e posibil să fie un nume de împrumut, „profesional", căci face parte din nomenclatorul obişnuit al prostituatelor), iar „Puipuipui" e numele de alint al copilaşului uneia din prostituatele a cărei dramă accentuează patetismul general al romanului (copilaşul moare, iar mama înnebuneşte şi îşi aşteaptă în gară fiul dispărut).

Şi încă un aspect special: Peltz nu se fereşte să dea nume identice unor personaje diferite – din raţiuni care se schimbă de la caz la caz: domnul Weiss, patronul unui varieteu, şi văduva Weiss n-au nici o legătură, dar poartă acelaşi nume de familie, aşa cum se întâmplă uneori şi în viaţa reală – deci astfel se accentuează regimul realist al cărţii. Pe aceeaşi linie, Nata, negresa prostituată din America, şi Neta, grecoica, altă prostituată, din Hanul cu tei, au nume aproape identice. La fel şi Liza Braun – respectiv Liza Blum; cu deosebirea semnificativă că aici coincidenţa de nume are şi o funcţie narativă, căci în noaptea serbării nunţii de argint a lui Micu Braun, Liza Blum crede, eronat, că ea este cea chemată de Ioină, ceea ce duce în cele din urmă la „accidentul" actului lor sexual, respectiv la naşterea fiului lor şi la schimbarea destinului lor. Coincidenţa (accentuată şi de prezenţa aceleiaşi iniţiale a numelui de familie, „B") este înregistrată chiar de personajul lui Ioină: „Faptul că o asemuise cu fiica lemnarului şi că şi pe dânsa o cheamă Liza i se părea straniu. Să fie oare, se întreba el, ameţit de oboseală, şi alte legi decât ştiinţele, vechile ştiinţe despre existenţa cărora nu s-a convins niciodată?"

Cezar Petrescu
Dumineca orbului (1934)

Al doilea roman al ciclului „Capitala care ucide" îi are drept protagonişti pe un anume Sergiu Miclăuş, tânăr revenit în Bucureşti cu ocazia înmormântării mamei sale vitrege, Sanda Dobrotescu, şi pe Gina Alimănescu, „licenţiată în litere, profesoară suplinitoare de limba franceză la Oradea-Mare". Sergiu are „predispoziţii" onomastice, pe de o parte sub aspectul faptului că ţine la numele său de alint şi o roagă pe miniona Gina să i-l adreseze („Spune-mi Gigi. De la moartea mamei nu mi-a mai spus nimeni Gigi."), drept care simpatia reciprocă a celor doi eroi care se cunosc pe peronul gării îşi găseşte pandantul în similitudinea sonoră a numelor lor („– Noapte bună, Gigi! – Noapte bună, Gina!"); Câteva pagini mai încolo, acelaşi personaj îşi aminteşte din nou de modul în care mama îl răsfăţa: „E drept că nimeni nu-i mai spunea acum Gigi... Sergiu, mereu Sergiu. Diminutivul răsfăţat al copilăriei celei dintâi îl luase Magda Miclăuş, Magda Dobrotescu, Mado, în mormânt, cu dânsa. Dar Sergiu a simţit-o aceasta numai târziu.". Pe de altă parte, acelaşi personaj are un mod propriu de a numi orice persoană care îl deserveşte (taximetrist, chelner etc.), cu „Tacke", iar câteodată o mai şi nimereşte, aşa cum se întâmplă cu hamalul chemat în gară: „De unde ştii dumneata, conaşule, că mă cheamă Tacke?". Miclăuş îi va explica Ginei obiceiul său: „L-am identificat îndată. Am nimerit. Aşa botez eu chelnerii, birjarii, hamalii, oamenii de serviciu. Le

spun: Tacke! Un Tacke universal. Tacke factor comun. Câteodată o nimeresc, câteodată nu... Adică de cele mai multe ori, nu... Dar câtă bucurie fără nici o osteneală procur omului care-şi închipuie că-l cunosc de undeva şi că nu l-am uitat atunci când o nimeresc!”. E drept, în alte situaţii are parte chiar de reacţii vehemente de protest, precum în cazul şoferului de taxi: „Pe mine nu mă cheamă Tacke, domle! (...) Confundaţi cu cine ştie ce haimana, d-ăia de v-au dat poli falşi la rest. Pe mine mă cheamă Cristofor şi sunt proprietarul maşinii! Eu sunt Nae Cristofor!

Cristofor Columb, intrepidul navigator genovez, nu şi-ar fi rostit numele cu mai indignată emfază nesocotitului ignorant care l-ar fi confundat cu Amerigo Vespucci, uzurpatorul gloriei sale în faţa posterităţii şi în apocrifa onomastică a noului continent.”

Cu o astfel de ocazie, ni se comunică faptul că un personaj nu răspunde la numele „Tacke”, dar poartă o poreclă datorată problemele nazale: „De la sine înţeles că pe fostul picolo, devenit portar, nu-l chema Tacke. Confraţii de breaslă îi spuneau *Cârnul*, după o anumită insuficienţă a apendicelui olfactiv.”

În aceeaşi serie intră şi numele de alint acordat părinţilor vitregi, Leon Dobrotescu, respectiv Sanda Dobrotescu, pe care Sergiu îi cheamă „Tatileon”, respectiv „Mamisanda”; faptul că protagonistul revine la această formă afectivă de apelare e apreciat de tată: „Leon Dobrotescu îi mulţumi din privire pentru «Tatileon». Sergiu nu-l mai numise aşa din copilăria nevinovatelor răsfăţări.” Inclusiv numele său preferat, „Tacke”, Sergiu îl modulează diminutival, ca atunci când oferă bacşiş chelnerului şi ajutorului său: „Ţine, Tacke... Ţine şi tu, Tăckiţă...”.

În altă ordine de idei, personajele sunt particularizate şi prin nume, precum tanti Catriona, mătuşa Ginei (căreia aceasta îi spune, alintând-o, „Ginoşca”), fostă celebră dansatoare (prim-balerină), Catriona Catriowina. Sau Ioachim Grult, cinicul de serviciu (şi totodată cel mai memorabil personaj), unchiul Odetei, fiul Aspasiei Grult (al nume mai puţin obişnuit) şi fratele Mariei Cristodoreanu. Prietenul lui Ioachim poartă şi el un nume aparte (cu rezonanţă grecească), Grigori Costacopol, a cărui soţie are de asemenea o denominaţie exotică şi cu conotaţii libertine, aşa cum reiese din dezvăluirea amicului: „Dar nu pentru mine să te rogi. N-am nevoie. Ci pentru acest prieten al meu. Pune cuvânt acolo unde ai trecere, dacă ai într-adevăr, ca să nu-l mai înşele nevasta... (...) Nu uita! Îl cheamă Grigori Costacopol pe nume, iar pe dumneaei, coana Semiramis; nume păgân şi predestinat păcatului lumesc...”. Această Semiramis va avea un accident de maşină, la întoarcerea dintr-o escapadă cu amantul pe nume „Sandy Vlahide”, tânăr salonard. Nici „Reveica” nu e chiar comun, deşi potrivit pentru bătrâna slujnică, fostă soţie a lui Matei, servitorul familiei Do-

brotescu (paralelismul situației lor cu aceea a lui Sergiu și a Ginei, care nu se vor regăsi, este evident). Și cu siguranță nici „Enea Samurcaș”, numele partenerului de șah al Catrionei (fost rentier și moșier sărăcit). Ori „Ion Idiceanu”, numele unui fost coleg al lui Sergiu, care pe moarte fiind, are grija unui pește dintr-un bol, botezat Malec, după personajul lui Buster Keaton (Lucki Leca, vărul lui Barbu, cel care dansează înfocat cu Gina, îl imită pe același Malec și e numit după el: „Știi că am descoperit un Malec? Vărul lui Barbu.”, zice personajul Nadina).

Pe de altă parte, pictorul care o părăsise pe Gina (și o seduce din nou la nuntă) e numit doar „el” de către aceasta, dată fiind suferința de dragoste provocată. Dar „el” apare la nuntă cu o actriță renumită pentru roluri de vampă: „Întru această celebritate de proaspătă dată își schimbase numele de debut pe afiș din Pisicuța Mladian în Pandora Mladian.” Numele „de artistă” e schimbat odată cu trecerea la alt nivel al carierei (un pseudonim ridicol e înlocuit de unul pompos și până la urmă la fel de ridicol), dar primul pare a se potrivi purtării sale supuse față de amant: „Însă alături de dânsul devenea întotdeauna inofensiva Pisicuță de la începutul carierei, când nu se specializase în misiunea satanică de vampă, când juca rolul modest al fetei din casă, a doua sau a treia doamnă de curte, o călugăriță, fiica hangiului, o trecătoare – toate ciurucurile afișelor.”; vezi și precizarea: „ea, care în fața lui a redevenit o biată Pisicuță domestică și smiorcăită.”

Invidia actriței se manifestă inclusiv prin faptul că-i dă minionei Gina o poreclă malițioasă: „Spune dacă nu i-ar sta bine într-o trupă de liliputani! Prințesa Micromilda cu trupa sa de pitici!”

În rest, nume obișnuite și adecvate personajelor: Valeriu Dragomir, prietenul și colegul de clasă al lui Sergiu, cartofor incurabil; Teofana, Dudu, Săndel – frații vitregi ai lui Sergiu; Odeta Cristodoreanu, cea care se mărită cu Barbu Leca (bărbatul sub papuc dar care pare să aibă o aventură cu Nadina, una din surorile Odetei). Frații Odetei sunt Bazil (licean sportiv), Bebe, Fanfan, Dolofanul (ultimul, evident o porecă). Mama lor se numește Maria, iar tatăl – Nae. Nu în cele din urmă, Anica Stoian, sora decedatei Sanda Dobrotescu, căreia Teofana îi zice „tanti Annie” și care reacționează cu bun simț la snobismul schimbării „mondene” a numelor: „Tanti Annie? Spune-mi tanti Anica ori mătușa Anica... Nici eu, nici biata maică-ta n-am fost crescute cu farafastâcuri. I-au venit acestea mai târziu. Am fost niște sărmane fete de ușier la un oarecare trebunal.” Același personaj ne dă de înțeles că numele întreg al decedatei era „Alisandra”, dar că până la „Sanda”, modul de adresare fusese „Lisandra”.

Liviu Rebreanu
JAR (1934)

Acceptat de aproape întreaga exegeză drept unul din cele mai slabe romane ale lui Rebreanu, *Jar* dezvoltă o melodramă întinsă pe douăsprezece luni/capitole, în centrul căreia se află dragostea Lianei Rosmarin pentru locotenentul de aviaţie Victor Dandu, pe care ea îl alintă „Danduţu" sau „Danduţ". Se pare că în familia Rosmarin (din care mai fac parte Alexandru Rosmarin, tatăl Lianei, şi Didina Rosmarin, mama, şi bunica) există obiceiul de a alinta prin diverse numiri şi denumiri. Iată de câte moduri de-a fi chemată se bucură bunica: „Rosmarin i-a zis la început mamă, ca şi Didina; numai la supărare îi zicea şi azi soacră, iar la toane bune coană Frusino, ca lumea străină. Când Mircea, în primii ani de copilărie, a botezat-o «nica», toţi au numit-o pe urmă aşa până ce Liana a prins a-i spune mămică de s-au luat şi ceilalţi după ea. În sfârşit acuma familia îi zice matina, cum i-a zis Bebe când a fost mai mititel în loc de mamă bătrână, numele de mămică rămânându-i Didinei."

Galeria onomastică nu e nici vastă, nici spectaculoasă; Rebreanu încearcă să descrie o categorie de orăşeni cu situaţie medie, funcţionari, avocaţi, ziarişti etc.: Tinca (slujnica ardeleancă), Anibal Gavrilescu (subdirectorul personalului în Ministerul Finanţelor), Angela şi Nina (fetele lui Gavrilescu), Mircea (fratele mai mare al Lianei), Bebe (fratele cel mic), Remus Oloman (ziarist la ziarul *Fulgerul*, cu veleităţi de scriitor, şi confidentul Lianei), Coralia Ionescu (o prezenţă din anturaj), Mitrofan Tănăsescu (locotenent), Iancu Petrescu (funcţionar la minister, subşef de birou, coleg cu domnul Rosmarin), d-na Raluca Gotcu (bătrână cochetă căreia îi place pocherul, văduva unui avocat), Agripina Buta şi soţul ei, Anghel; Constantin (familiar Costică) Alistar, director general la Finanţe (viitorul logodnic al Lianei), Cosma Antonescu (maior, personaj episodic, el îl aduce pe Dandu în casa Lianei), Leliţa (soţia lui Antonescu, pe care ea îl numeşte, alintat, „Muţu") şi Pantelimon Răcaru, directorul ziarului *Fulgerul*.

După cum se vede, avem de-a face cu o lume pestriţă, dar nu în exces, respectiv cu nume fireşti, urbane, fără stridenţe, fără sonorităţile dure din *Răscoala*, de pildă, dar cu câteva „pete de culoare" de genul „Oloman" (nume cam artificial), „Coralia" (nume frumos şi rar). „Dandu" are calitatea de a caracteriza personajul aviatorului prin sonoritatea aparte şi printr-o doză de asprime datorată consoanei „d".

Mihail Sadoveanu
Nopțile de Sânziene (1934)

„Tema nu e fabuloasa rezistență a codrului, ca stihie primară, la opera civilizatoare a omului, ci opoziția (frecventă la Sadoveanu) între oamenii vechi, de tipul boierului Mavrocosti sau al pădurarului său – conservatori şi utopişti, trăind cu un veac ori cu mai multe în urmă – şi oamenii noi, ca Bernard, spirite burgheze, în căutare de câştig curat, indiferent de rațiunile puțin poetice ale afacerii."[204] Acest pasaj exprimă esența părerii lui Nicolae Manolescu privind tema autentică a *Nopților de Sânziene*. Ea se opune ideii, preponderente în critica noastră, că avem de-a face cu un roman al fantasticului fabulos, în care pădurea Borza şi animalele sale se revoltă împotriva invaziei străinului, respectiv a civilizației moderne. Indiferent de perspectivă, onomastica, atâta câtă e, căci personajele nu sunt numeroase, e de natură să încline balanța în direcția interpretării „mitice" şi fabuloase, căci, dincolo de câteva nume care țin de culoarea locală şi simili-realistă, acelea care aparțin personajelor principale şi reprezentând „locul", arhaicitatea, capătă nuanțe sau sensuri prea vădit simbolice, în speță non-realiste.

Din prima categorie, cea mai largă, în fond, fac parte: Antoaine Bernard, francezul căruia localnicii îi spun „neamțu", iar baba Domnica îi poceşte numele, românizându-l: „domnul Bârnariu"; răzeşul Sofronie Leca, vechilul de la Necşeni; Marandache/Maranda Țiganul, feciorul boieresc („Are un nume frumos şi cred că e strănepot de prinți pecenegi, ca şi mine.", zice undeva Mavrocosti); Marandache e fiul judelui Dima Samur, mai marele lingurarilor; Constanța, una din țigăncuşile slujitoare ale prințesei Kivi; primarul de la Necşeni, Ghiță Gheţu; primarul de la Bălăneşti, Nastasă Roiban; evreul Zeidel Abramovici; popa Cristea; hoțul fără voie Liță Florea; baba Domnica, vrăjitoarea; Damian, cerşetorul fără picioare; Norocel vizitiul (numele său, din cauza diminutivării, are o rezonanță comică, dat fiind că a împlinit 40 de ani şi e cărunt); Costică Mărgăritescu, valetul lui Bernard (asocierea popularului „Costică" cu un nume cu sens prețios, „Mărgăritescu", conferă şi în acest caz un efect contrastiv, mai ales că personajul ține să-şi dovedească „prețul" de valet al francezului, al străinului bogat etc., arborând aere de superioritate față de localnici şi mai ales față de lingurari, dar ajungând în plin ridicol, mai ales din cauza naturii învrăjbite a pădurii Borza, care-i face praf toată ordinea din căsuța de lemn a inginerului); meşterul Ifrim Dominte, starostele lucrătorilor; Iosef Klapka, starostele huțulilor (al cărui nume ne aminteşte, evident, de „Klapka" din *Pădurea spânzuraților*); Iancu Brănişteanu, unul din oamenii angajați de Bernard; Gavril Caraiman, starostele cărăuşilor.

[204] Nicolae Manolescu, *Sadoveanu sau Utopia cărții*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976, p. 100.

Din categoria numelor cu sens „străveziu” face parte, de pildă, „Ambrozie”, care aparţine părintelui din Necşeni, „suflet blând şi cuvios” (cum ar fi putut fi altfel cu un asemenea nume...). Dar şi mai limpede – Lupu Mavrocosti; în primul rând pentru că numele îi este subliniat prin înfăţişare, ca şi cum i s-ar potrivi: „Lupu Mavrocosti rânji uşor într-un dinte şi domnul Bernard băgă numaidecât de samă, cu oarecare mirare, că tovarăşul său are în acel moment înfăţişarea fiarei al cărei nume îl purta.” E adevărat, cei apropiaţi îi mai spun „Lupuşor”, dar diminutivarea nu atenuează sugestia, e mai degrabă ironică şi afectivă; în al doilea rând, numele „Lupu” trimite la sălbăticia Borzei, sugerând o apartenenţă profundă la aceasta, respectiv la tradiţie; în al treilea rând pentru că „Lupu” în nomenclatoarele reale nu reprezintă un nume de botez, astfel că, în cazul personajului, accentuează sensurile comentate anterior, prin calitatea sa de „nume mic” (o observaţie asemănătoare făceam şi în cazul *Pădurii spânzuraţilor*, unde „Apostol” reprezintă un nume de botez „contrafăcut”). Concluzia este că vorbim despre un nume simbolic. În plus, obsesia păstrării tradiţiei se regăseşte şi faptul că tatăl lui Lupu Mavrocosti purta exact acelaşi nume, iar sora lui, Kivi, îi mărturiseşte francezului că ea are obligaţia ca pe primul băiat pe care l-ar naşte să-l numească tot Lupu Mavrocosti.

Simbolic este şi numele de familie „Peceneaga” al pădurarului Neculai, omul mai mereu ascuns privirilor inginerului francez (dar şi localnicilor) şi reprezentând în mod evident stihiile Borzei şi arhitipicitatea. Iată un dialog purtat de Lupu cu Bernard, din care reiese clar nu doar simbolistica acestui nume, ci şi a altor personaje, respectiv a romanului: „Te rog să mai reţii că trăieşte şi acum în această pădure un localnic, pădurar coborâtor din serii de pădurari, pe care-l chiamă Peceneaga. Numele acesta se apropie de al pîrăului Neaga. În sfârşit, ia-ţi osteneala şi priveşte la mine şi la Kivi. Uită-te şi la Sofronie Leca. El e răzăş vechi, îi am documentele de la Petru Rareş-Voievod, şi e blond ca cea mai mare parte dintre moldoveni. Eu şi Kivi suntem din altă rasă. Mai degrabă semănăm cu Marandache decât cu Sofronie. Ai observat la Marandache profilul de pasere de pradă? Priveşte şi la Kivi. Mai cu seamă nasul. E cea mai caracteristică parte a feţei ei. Privind acest clonţişor de pajură, am visat eu pe strămoşii mei pecenegi. Am armonizat cu năsuşorul ei nomenclatura specială pe care ţi-am expus-o şi am adaos la asta şi tălmăcirea numelui nostru de familie.

– Argumentul mă interesează, suspină domnul Bernard. Numele dumneavoastră e curat grecesc.

– Desigur, însă noi nu suntem greci după înfăţişare; suntem oameni mici, cu umerii obrajilor uşor proeminenţi. Leagănul neamului nostru a fost deci Asia, nu Elada. Numele nostru originar nu-l ştiu. L-au dus puhoaiele, viscolele şi uitarea către mările etern-mişcătoare. Deci pământenii, în limba lor de-atunci, au găsit mai nimerit să cheme pe un strămoş al meu cu porecla cea mai potrivită.

I-au zis Negru. Urmaşi ai acestuia, adăpaţi la cultura fanariotă, au tradus greceşte numele lui Costea Negru. Dovada că nu poate fi altfel o găsesc direct în versurile unei balade populare. (…) Concluzia este asta: în acest colţ de lume s-a adăpostit, adus de vânturile întâmplării, un fragment dintr-o rasă care acuma e complet dispărută. (…) Au rămas cel puţin câteva nume, simboluri ale lucrurilor de odinioară."

Pecenegii par a reprezenta strămoşii autentici, obscuri, ai acestor personaje care se împotrivesc străinului şi înstrăinării (şi prin care se manifestă în fond o temă sămănătoristă, aşa cum iarăşi a observat exegeza). Kivi Mavrocosti, sora lui Lupu, e şi ea „os domnesc. Bunica ei a fost Racoviţoaică, din Cehan-Vodă. Iar străbunicii lor sunt cei cu comorile." Iar numele ei este repetat de o pasăre pe care personajul a botezat-o „Mariţa" – această strigare din partea unei păsări, în fond, sugerând aceeaşi consubstanţialitate a omului cu natura. Oricum, numele „Kivi" îşi are propriul exotism, dând astfel relief şi mai puternic protagonistei.

Henriette Yvonne Stahl
STEAUA ROBILOR (1934)

„Întâmplările din steaua robilor nu sunt, în mod cert, de anvergură; dar anvergură are, în schimb, întregul demers analitic, minuţios şi dens, demers ce dublează traseul exterior nespectaculos al eroinei printr-un scenariu al transfigurării interioare."[205] Protagonista poartă un nume banal, Maria Măneanu, iar sora ei este Stela; pentru că rolul lor e nesemnificativ, părinţii sunt desemnaţi prin „doamna Măneanu" şi „domnul Măneanu", formule depersonalizante şi pur funcţionale. Bineînţeles că şi mama lui Alexandru Velescu e *doar* „doamna Velescu" (o singură dată, la moartea ei, un personaj o numeşte „Elina Velescu").

Personajul doctorului Lucian Panu, îndrăgostit de Maria, dar fără succes, îşi construieşte iubirea în jurul numelui ei devenit un soi de nucleu afectiv: „Maria. Numele îi este clar şi cuprinde perfect sentimentul meu pentru ea. Pot gândi rece asupra acestei îndrăgostiri, însă de câte ori numele ei ia forma amintirii întâlnirii noastre, imaginea este totdeauna năpădită de aceeaşi emoţie a inimii care îşi schimbă ritmul. Nu mai repede, ci surd, dureros, şi cu un sânge mai cald, care ameţeşte. Maria."

Pe de altă parte, locotenentul Florin Negrea (căruia, deşi îi face curte Stelei, Maria i se dă, abulică, din cauza nefericirii de a se despărţi de Saşa, pentru ca

[205] Bianca Burţa-Cernat, op. cit., p. 179.

el să se căsătorească în cele din urmă cu Stela) o numeşte ironic pe Maria „Cleopatra”, fără să fie limpede de ce, probabil pentru că o percepe ca pe o încrezută; după ce se consumă actul amoros, iar ea este covârşită de silă şi-l dă afară din casă, el reacţionează ironic: „Mai liniştită oleacă nu se poate, că sculăm casa? Ia te uită ce Cleopatră nerecunoscătoare.”

Atunci când, în ciuda situaţiei penibile, îşi dovedeşte cinismul de a se duce la familia Măneanu, îşi închipuie reacţia Mariei evocând-o tot sub numele de „Cleopatra”, căci din acel moment ea nu se mai identifică numelui real, ci aceluia atribuit: „Se duse la Măneanu încântat de gluma plănuită, de faţa pe care o va face «Cleopatra» – cum continua să-i spună în gând – când îl va vedea.”

Îndrăgostită de Alexandru Velescu, Maria i se adresează cu familiarul „Saşa”, iar el îşi arată afecţiunea sub forma „Mioara” (nume adăugat de familie, căci şi mama o numeşte aşa). Când Alexandru iese din casa Mariei, după ce ea tocmai a renunţat la a-l şantaja cu falsa sarcină, numele „Saşa” capătă rezonanţe sentimentale: „A auzit toate uşile, una câte una. Primele încet, atente, cele din urmă brutal, concentrat şi apoi nimic.

– Saşa!... şi mai repetă o dată numele încet, cu uimire, ca un nume nou, neauzit până acum, sosit dintr-altă lume.”

Galeria e îmbogăţită de pictorul George Veroniade, căruia i se mai zice şi „Gigi” şi cu care Maria are o relaţie de şase luni, dar mărturisindu-i din start acestuia că nu-l iubeşte, în ciuda faptului că el o iubeşte cu adevărat şi se poartă cu mare afecţiune; Niki Veroniade, fratele lui George, Angela Boeru, logodnica lui Niki, Florence Niţescu (colegă de-a avocatului Saşa, doar pomenită); şi „Lina”, care, atribuit mai târziu de Arghezi unui personaj principal şi cu un profil propriu, aici aparţine episodicei fete din casa lui Alexandru, cu care acesta are o scurtă aventură imediat după despărţirea de Maria.

G. M. Vlădescu
Moartea fratelui meu (1934)

Al doilea roman al lui G. M. Vlădescu, *Moartea fratelui meu*, este considerat de majoritatea exegeţilor cel mai bun, deşi nici cel dintâi, *Menuetul* (1933), n-a fost lipsit de succes, fiind răsplătit cu premiul Societăţii Scriitorilor Români. În ciuda aprecierilor elogioase, venind din partea lui Perpessicius, Mihai Sebastian şi a altora, *Moartea fratelui meu* nu rezistă unei relecturi actuale. Patetica biografie a personajului Alexandru Nicoară, relatată la persoana întâi, evocând cam liric, sincopat şi cu exagerări senzaţionaliste (coincidenţe, întâlniri improbabile peste decenii, crime nepedepsite, transformări existenţiale spectaculoase şi rocamboleşti etc.), nici sub aspectul numelor proprii nu iese în evidenţă.

La acest capitol, rahagiul bulgar Alexe (reapărut înspre finalul cărții drept colonelul Damianoff) face concurență onomastică abia amintitului părinte Alexandru, respectiv protagonistului Alexandru Nicoară. Altfel spus, autorul nu acordă prea mare importanță repetării aceluiași nume, ceea ce denotă un dezinteres față de planul onomasticii personajelor. Totuşi, actanții sunt investiți, câteodată, cu interes față propriul nume. Astfel, protagonistul îi dezvăluie viitorului său prieten, Nucu, neplăcerea provocată de porecla-nume:

„– Dar acasă cum îți zice?

Simțeam că roșesc. Mi se părea caraghios numele de-acasă.

– Îmi zice... Lucu...

Şi adăugai repede:

– Dar mie nu-mi place.

El rădea, iar eu credeam că râde de mine.

– De ce nu-ți place? Pe mine mă cheamă Arnotă Niculae, iar ce-i de-acasă îmi spun Nucu...

– Nucu?!

– Da, şi-mi place, pentru că-mi plac şi nucile!"

Cel ce-i va deveni „fratele" Nucu are o perspectivă mai relaxată asupra poreclei-nume, făcând asocierea cu plăcerea consumării nucilor. E adevărat, lui „Lucu" îi lipseşte semantismul poreclei prietenului „Nucu", dar cele două nume rimează și accentuează astfel „frăția de cruce" a celor doi eroi.

Pe de altă parte, protagonistul capătă, datorită (sau din cauza) obiceiului său de-a tăcea, porecla „Mutulică", care îl va marca, dar de care nu se dezice, întrucât o consideră, de data asta, potrivită. Uneori își va contrazice semantismul poreclei, dar e conştient şi marchează ca atare schimbarea de atitudine: „Și-atunci eu, Mutulică, îmi simții limba dezlegată, și-ncepui să-i povestesc lui Alexe cum stăm seara, până târziu, cu maiorul, cu «doamna albă» şi cu Nucu, și ne jucăm, și cântăm şi ascultăm povestiri din război." Şi în alt pasaj: „Mă trezeam vorbăreț până la desfrâu, eu care mă mai numeam și Mutulică..." Tocmai această neaşteptată limbuție, provocată inocentului copil de perfidul rahagiu bulgar (în fapt un spion sub acoperire), îi va aduce, indirect, moartea maiorului Arnotă, iar eroul își va reproşa tot restul vieții nerespectarea poreclei de „Mutulică" și își va împlini răzbunarea peste decenii. Undeva în finalul romanului, când eroul se află aproape de capătul tribulațiilor sale, la reîntâlnirea târzie cu Nucu, devenit inginer, căsătorit cu Bianca, (tocmai) iubirea din liceu a lui Lucu, în fața invaziei amintirilor și a emoțiilor, respectiv în fața constatării că „întoarcerea nu mai e posibilă", când prietenul său îl întreabă „De ce nu spui nimic? Sau eşti același Mutulică?", deci când îi evocă porecla acceptată, concluzia este că doar aceasta mai reprezintă legătura dintre sinele aproape îmbătrânit și copilul de odinioară: „Aşadar, tot a mai rămas ceva din mine: Mutulică!..."

Atenția acordată de protagonist numirii se reflectă mai departe în „supranumele" Elsei Arnotă, mama lui Nucu, „doamna albă", a cărui origine se află în faptul că se îmbracă numai în alb, dar nu e străină nici de aluzia la puritatea „maioresei". De obârșie nemțească, „doamna albă" pronunță greșit, dar înduioșător, în limba română și are mania diminutivelor, drept care Lucu și Nucu devin „Lucușor" și „Nucușor": „Pasionată pentru lucrurile mărunte, micșora toate noțiunile, dându-le terminațiuni diminutive. Eu eram Lucușor, și foarte rar *Nicore*... iar Nucu, firește, era Nucușor! Până și ordonanța era *soldețel*!"

Preferința pentru prescurtare (dar și un soi de pietate, respectiv de pudoare) determină numirea cu familiaritate a fratelui pe nume Florian al „doamnei albe" căzut la Plevna drept „Unchiul Flo".

În „catalogul" numelor din acest roman, capătă relief „Zulnia Baldovin", doamna de care micul protagonist devine fascinat și care-l va proteja cu discreție; apoi „Avram Calicu", birjar și comisionar evreu, personaj pitoresc și unul din puținele care ies în evidență; „Lazăr Pompagiu", supraveghetor al instrumentelor de măsurat din fabrica de zahăr și, ca socialist împătimit, vehement preopinent al lui Avram. Este evident că „Pompagiu" și „Calicu" reprezintă de fapt porecle, prima ținând de ocupația de supervizor al activității pompelor (dar și de probabilul său nume, pomenit doar o dată, „Popagiu"), iar a doua de prezumtiva zgârcenie a evreului – deși aceasta e contrabalansată de capacitatea (și mulțumirea) personajului de a fi capabil să-și întrețină cei doisprezece copii și soția. Numele real al evreului este Silberstein, iar explicația poreclei o aflăm repede: „Prima vorbă pe care mi-a spus-o, a fost aceea că pe el îl cheamă Avram Silberstein, dar «jidanii» l-au poreclit Calicu, pentru că nu poartă ștafi la gât, nici ghete cu scârț. De asta el nu se supără, și-i un om care nu se supără de nimic, pentru că vrea să trăiască numai o sută de ani, să-i îngroape pe toți cari nu sunt calici!"

Umorul acid al lui Avram se întrevede atât din replicile usturătoare și la obiect pe care i le dă propovăduitorului socialist Lazăr, cât și din caracterizările plastice, concentrate, ale oamenilor din jurul său, care includ uneori și receptivitatea la, respectiv tachineria prin jocul de cuvinte legat de onomastică: „Dar ce-i altceva? Slugoi! Curechi cu varză! (Pe directorul nostru îl cheamă Kurek...)." Din aceeași perspectivă, aflând că protagonistul „se numește" Lucu, îl rebotează „Luci": „Cine te-a mânat, domnu Luci (a aflat că mă cheamă Lucu!), la o casă de ovrei?"

Uneori numele personajelor, fără a fi precizată calitatea lor (de nume „civil" sau de poreclă), par a fi date de către autor cu intenție satirică sau / și semantic-expresivă – de pildă gradații care-l exploatează pe soldatul Avram (viitorul birjar) sunt „caporalul Stinghie" și „sergentul Căpușă", iar pe de altă parte, sublocotenentul care-i ia apărarea se numește „Băiețelu" sau „Băiețică" (aici

pare să fie vorba de o scăpare auctorială, căci într-un loc găsim prima variantă, iar în altul cea de-a doua).

Mai apar şi alte nume expresive, dar toate aparţin unor personaje episodice: Ţinţeş, Păsăreanu (colegi de liceu ai protagonistului), Bianca, „diva desculţă" (sonoritatea şi „pedigree-ul" numelui par a fi extrem de potrivite numelui singurei, marii iubiri a eroului), Vălimăreanu, Cutcudache, Finţulescu etc.

H. Bonciu
Bagaj... Strania dublă existenţă a unui om în patru labe (1934); **Pensiunea doamnei Pipersberg** (1936)

Onomastica celor două scurte romane complementare unul altuia are doar câteva elemente ieşite din comun. În primul rând numele protagonistului ambelor cărţi, Ramses Ferdinand Sinidis, „triptic" în care cea dintâi componentă, Ramses, atrage cu precădere atenţia prin evocarea istorică[206]; totuşi, nici o legătură între personajul istoric omonim şi personajul lui Bonciu. „Vina" de a purta acest nume, aşa cum precizează protagonistul însuşi, „cade desigur întreagă pe craniul calcinat al tatii" – aspect asupra căruia purtătorul va insista, fără, însă, a da altă explicaţie. „Omul cu cioc de aramă" e a doua denominaţie stranieră, în fapt o antonomază, o sintagmă care înlocuieşte numele şi care fixează urmuzian personajul, la concurenţă cu la fel de plastica expresie „omul cu cap de păstârnac".

Trecând la o caracterizare generală, se poate spune că discontinuitatea narativă, structura de colaj zăticnit şi a-teleologic a cărţilor se reflectă şi în „catalogul" numelor de personaje: nume specifice mediului vienez în care s-ar petrece acţiunea a cel puţin unuia dintre romane (*Pensiunea*…), gen Leny Pipersberg, Zitta Gloria, născută „von Büffelschwein" („nume simbolic", notează Negoiţescu[207] referindu-se la „Gloria", dar fără a merge mai departe – poate pentru că acest „simbolism" e mai degrabă unul antifrastic, căci soţia lui Ramses numai gloria nu o reprezintă, ci trivialitatea şi meschinăria), Ferdinand, Herr Şvaiţer (nume generic, de fapt, pentru a desemna un afacerist elveţian), Hilda, Trude, Albertina ş. a.; nume româneşti (Zaharia, fabricantul de coşciuge, Costache, Ada, Chihaia Gheorghe, trompetul condamnat la moarte, Niţă Anghel, cârciumarul, Laura, Marcu Fişic, una din puţinele porecle, în ciuda mediului boem şi detracat descris); nume ungureşti (Ioşca) etc. Etero-

[206] „Acest Ramses (al cărui nume istoric e o butadă, pe care n-o gust prea mult, în acelaşi gen *Bonciu, Bagaj*, „Rampa", XVIII, nr. 5140, 1 martie 1935, p. 1-2. Nu e limpede de ce „Ramses" ar avea valoarea unei butade, chiar dacă acceptăm ideea că numele „străin" de personaj, echivalent, aici, paradoxal, tocmai unei absenţe nominale, contribuie la „non-identitatea" civilă şi psihologică a purtătorului său.

[207] Ion Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, I (1800 – 1945), Ed. Minerva, Bucureşti, 1991, p. 233.

genitatea discursului[208] (proza amestecată cu poezia, grotescul alăturat patetismului etc.) pare a se difuza şi în perimtrul onomasticii. Aşa cum remarcă şi Mioara Apolzan, cvasi-expresionista naraţiune a lui Bonciu („violentarea limbajului prin proiecţii de coşmar, notaţii crude, umor negru, sarcasm şi, în sfârşit, trăirea paroxistică a experienţelor sexuale şi a sentimentului morţii"[209]) este concurată, contradictoriu, de elemente de autenticitate psihologizantă, gen Blecher, Camil Petrescu ş.a., cum ar fi „frenezia vitală, intensitatea trăirii"[210]. În mod analog, numele proprii ficţionale sunt concurate de nume cu referent real: Peter Altenber, Alfons Petzold, Peter Hille, Egon Schiele ş.a., desemnând artiştii expresionişti pe care, se pare, i-a cunoscut personal Bonciu. Aceste din urmă denominaţii, prin referenţii pe care îi evocă, susţin „stratul" autenticist al cărţilor, sugestia (marcată şi prin utilizarea procedeelor de tipul confesiunii directe – Ramses se confesează lui Bonciu însuşi, în *Pensiunea doamnei Pipersberg* – sau al manuscrisului „găsit", al povestirii în ramă – vezi în *Bagaj*..., însemnările lăsate aceluiaşi autor-narator, Bonciu, de către ucigaşul lui Ramses) că tot ceea ce ni se relatează aparţine realităţii. Cu toate acestea, impresia că literatura surclasează trăirea este dominantă: insistenţa pe alegorizare (Moartea, Omul cu cioc de aramă), inserţiile meta-narative („Să nu-ţi faci iluzia că din drojdia unui borş ai putea să scrii o carte întreagă. Eşti un simplu parchetar de litere.") şi descrierile liricoide deconstruiesc „trăirismul", artificializează discursul şi astfel, credem noi, proza lui H. Bonciu pierde din consistenţa existenţială; din pricina livrescului, impresia generală este că Bonciu re-scrie, reia, pastişat, elementele expresioniste, astfel încât avem de-a face cu un expresionism „literar", *in vitro*. Grotescul pe care Crohmălniceanu îl defineşte ca având o valoare tipic epresionistă[211] atinge adesea dimensiuni urmuziene; or teratologicul şi reificarea din textul lui Urmuz e lipsit de tensiune existenţială, e un „construct" livresc, ce „securizează" efectele în planul receptării, apropiindu-se mai mult de regimul absurdului[212]. Pe scurt spus, livrescul şi ostentaţia simbolică diminuează „autenticitatea" trăirilor, angoasele ori reacţiile dionisiace par a proveni din literatură (i. e. aceea expresionistă), nu „din viaţă".

[208] „În adevăr, în paginile sale se amestecă elemente neoromantice, naturalistice şi expresioniste. Tendinţa de a personifica marile legi ale existenţei, cum ar fi moartea, trecerea neaşteptată din planul realităţii în acela al halucinaţiei, witz-ul sarcastic şi extravagant sunt romantice. Expresionistă este ridicarea fiecărui moment la o idee, învăluirea lucrurilor cu un fum simbolic, interpretarea metafizică a tragicului cotidian. Afară de aceasta, obiceiul de a vedea drame şi probleme în toate clipele vieţii e al scriitorilor germano-evrei de tipul Werfel. Înclinarea către grotesc e în sensul grupării *unu*." (George Călinescu, op. cit., p. 900)

[209] Mioara Apolzan, *Prefaţă* la H. Bonciu, *Pensiunea doamnei Pipersberg*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 10 – 11.

[210] Ibidem, p. 17.

[211] „H. Bonciu tinde, pe de altă parte, să exorcizeze duhul distructiv ivit în reprezentările sale prin grotesc. E iarăşi o reacţie tipic expresionistă, un act spiritual de familiarizare cu natura stihială a existentului." (Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978, p. 221)

[212] Absurdul lui Bonciu este, de altfel, intuit de către acelaşi critic: „prin expresionism, H. Bonciu presimte, ca Jacob von Hoddis, literatura viitoare a absurdului." (Ovid S. Crohmălniceanu, op. cit., p. 226)

Mircea Eliade
ÎNTOARCEREA DIN RAI (1934); **HULIGANII** (1935)

Dipticul „trăirist” al lui Mircea Eliade implică şi câteva nume interesante, cu o anumită ostentaţie[213], deşi textul e dator idealului autenticist al autorului (incluzând şi o dimensiune simbolică pe care ţine s-o sugereze prin denominaţia personajelor principale, fraţii Pavel şi Petru – nu întru apostolatul creştin, ci, antifrastic, întru dezabuzarea cvasi-anarhică): Anicet – numele familiei descrise prin avatarurile fraţilor şi prin evocarea tatălui dispărut (Francisc) –, Eleazar, Pericle Diamandi, Liana Cancel Eskimo, Jean Ciutariu, Getta (sora cea mică a lui David Dragu), Veronica Tabacovici (episodică prezenţă feminină ce se crede femeie fatală), Jac (amantul doar amintit al Valeriei Dobridor). Numele cel mai exotic rămâne cel al Lianei Cancel Eskimo, de care se şi leagă un episod evocat extrem de concis, dar relevant pentru atmosfera decadentă a tinerilor „furioşi”: „Liana Cancel Eskimo. Cea mai neverosimilă aventură care i se poate întâmpla unei femei. (...) Se trezi peste câteva minute cu un nume în minte: Liana Cancel Eskimo. Femeia care se fotografiase goală într-o odaie în care se credea singură. Farsa lui Vlădescu. (...) Voise să se vadă pe ea însăşi, să se ştie cât era de frumoasă întinsă pe canapea. Şi crezuse că e singură. Ei şi?... (...) Liana; trupul ei era într-adevăr fascinant, trupul unei femei care se credea singură. Ce miracol, să surprinzi momentul acesta...”

E de notat obişnuinţa personajelor de a le dubla prietenilor, iubiţilor etc. numele „din acte” cu porecle, supranume, hipocoristice etc.: lui Pavel i se mai zice şi Paul, iar Pavel îi spune fratelui său Petru ori Petre ori Pierrot (înţelegem că „Pierrot” e un nume de alint frăţesc pe care, odată cu vârsta şi cu independenţa câştigate, fratele cel mare simte nevoia să-l înlocuiască prin adevăratul nume: „Dar acum, Pierrot a ajuns Petre, fratele meu Petru Anicet îşi are odaie separată şi, plecând, a luat şi pianul cu el.”); Ghighi îi spune „Faust” lui Pavel, tenta admirativă fiind evidentă, dar pe care bărbatul o ironizează: „Şi totuşi, dacă ea ar fi priceput ceva, cât de puţin, din ceea ce sunt eu. Dar pentru ea am fost Faust, o formulă alegorică, un mit, sau poate numai un voinic sportiv şi vagabond. Sau poate nici atât.”; „Nora, pe numele ei Lenuţa Ionescu”, e numită astfel, cu o doză de snobism urban, de către Petru; lui David Dragu i se zice Dav, de către tovarăşii de discuţii sau de către tatăl său, maiorul Ioan Bucur Dragu: „Când vrea să-l mângâie, îi spune Dav.” (acelaşi tată îşi pune

---

[213]„Stabilirea pe sol natal dezvăluie la autor o curioasă lipsă de percepţie a realităţilor imediate. Cărţile următoare nu sunt româneşti, n-au situare geografică. Lipsa de specific se vădeşte şi în bizareria numelor: Francisc, Anicet, Dav, Gus, Bicu, Guy, Aglo, Baly, Ciutaru, Strejea, Spînea. Didalogul e stângaci, elaboraţiunea epică nulă. *Întoarcerea* Didalogul e stângaci, elaboraţiunea epică nulă. *Întoarcerea din rai* cuprinde probleme şi situaţii absurde, dar “autentice” în spiritul Gide.” - George Călinescu, *Istoria...*, p. 958. După cum vedem, romanele trăiriste au parte de o privire extrem de critică din partea lui Călinescu, începând cu numele personajelor.

pe seama fiului speranța de a transforma numele în renume: „Dacă viața are vreun rost, apoi acesta nu poate fi decât ridicarea, măriri cucerite, numele transformat în renume. David Dragu, să-şi ridice oamenii pălăriile auzind numele ăsta. (...) A avut atunci revelația unui sens al existenței – nu pentru el, nu se mai gândea demult la el, ci pentru David. Să ajungi o glorie a țării, un nume – să faci din numele familiei o mândrie a neamului. O țară întreagă să tresară la numele de David Dragu, fiul marelui erou, maiorul Ioan Dragu...”); comunistului Emilian, singurul dintre protagoniști care are şi curajul criminal al acțiunii, i se zice şi Guy (fără nici o explicație); Valeria, soția lui Octav Dobridor, e numită, firesc, „Vally”; Lazarovici, un aproximativ alter-ego al autorului, în măsura în care e singurul care reuşeşte să pună pe hârtie discuțiile nesfârşite ale grupului sub titlul *Dacia Felix*, e numit în cercul lor „Bicu”.

În rest, nume obişnuite, care contribuie de fapt la senzația pe care o subliniază o parte a exegeților, aceea că profilurile personajelor nu sunt suficient de individualizate, astfel că numele diferite par să desemneze cam acelaşi tip de mentalitate[214]: Teodoru (personajul nu apare, este doar evocat printr-un epi-sod mult comentat, al unei sinucideri ratate), Vlădescu (colportor incurabil), Liza (sora cea mare a lui David), Leon (membru meteoric al grupului de tineri pseudo-nonconformişti), Octav Dobridor (entomolog abstras din realitate până într-atât încât nu remarcă adulterul soției), Felicia, fiica dlui Baly, patronul lui Pavel.

O tuşă aparte o reprezintă numele uneia dintre cele două iubite ale lui Pavel Anicet, „Una” (numele celeilalte iubite are o rezonanță diferită, ludică-familiară, şi mai apare în *Ion*, desemnând-o pe mezina familiei Herdelea, Ghighi, dar şi în ciclul Hallipilor): din context înțelegem că nu e numele „real”, ci tot unul afectiv, de origine incertă, oricum anterioară relației cu Pavel, dar cu rezonanță livrescă: „Pericle Diamandi, care trecea în judecata celorlalți drept un cinic, îl întrebă discret:

– Te-a abandonat Una?

Şi începu să recite din Cantilena lui Dan Botta:

Pe vântiri ascult
Orficul tumult,
Când şi-ardică struna
Fata verde Una,
Duce-i-aş cununa!

[214] „S-ar spune că prin succesivă sciziparitate, romancierul se divide şi subdivide într-o serie de inşi cărora, în loc să le comunice fiecăruia o fizionomie morală distinctă şi o stare civilă epică, le transmite numai fervoarea sa, temperatura sa ridicată. Eroii lui Mircea Eliade sunt un şir de note muzicale pe portativul său sufletesc, născuții unei armonii interioare, simfonizați, ca să spunem aşa, pe o undă de sensibilitate personală.” (Şerban Cioculescu, „Întoarcerea din rai”, în *Aspecte literare contemporane*, Minerva, Bucureşti, 1972, p. 275)

Cu câteva seri mai înainte, la «Corso», Diamandi recitise ironic şi melodramatic (efectele lui cele mai sigure) celelalte versuri:

Oh, mă cheamă 'ntruna
Palida, nebuna,
Fata verde Una,
Şi-n mine se strânge
Piatra ei de sânge...

(...) «Este numele zeiţei etrusce Una, identică Iunonei» (...) Atunci interveni Vlădescu: nu există o zeiţă *Una*, ci *Uni*. (...) de câteva zile, de când aflase detalii despre despărţirea lui Anicet, citise tot ce găsise la îndemână în legătură cu *Uni*; citise apoi şi din Edgar Poe, «Dialogul între Monos şi Una», şi încercă să explice de ce i-a spus Anicet iubitei lui, Una. Dar Diamandi pretinse că i se spunea Una şi mai înainte."

Sensul conotativ pare să fie acela al „unicităţii" acestei iubite, deşi sună antifrastic, dat fiind faptul că nu este singura amantă a protagonistului.

Huliganii continuă istoria familiei Anicet, de data asta avându-l în centru pe fratele mai mic, Petru. Aşa cum s-a (mult) comentat, dimensiunea politică dispare, se accentuează dimensiunea epică şi ceea ce a fost numit „verism", pe linia unor scene de imoralitate şi cruzime care subliniază conceptul[215] de huliganism propovăduit de personajul David Dragu (revenit şi el, însă cu funcţie mai degrabă de rezoneur), dar pus în practică de nou-venitul personaj Alexandru Pleşa: „Există – îi spune David Dragu lui Pleşa – un singur debut fertil în viaţă: experienţa huliganică. Să nu respecţi nimic, să nu crezi decât în tine, în tinereţea ta, în biologia ta, dacă vrei..." Dar după ce Alexandru Pleşa recurge la gestul logodirii cu o necunoscută, o anume Valentina Puşariu, pentru ca apoi să-şi abandoneze angajamentul, Dav, dezamăgit de inconsecvenţa prietenului, adaugă: „Dar eu nu respect şi nu admir decât pe omul care acceptă toate consecinţele actelor sale, cât ar fi ele de grave şi de primejdioase."

Apar şi aici, ca în romanul anterior, dublete ale numelor: unchiul Dem (pentru Demetru) Pleşa; lui Alexandru Pleşa, Viorica Paraschivescu îi zice Sandu, iar Vioricăi, Alexandru îi zice Viola (ea se va sinucide din dragoste pentru el); doamna Lecca, pictoriţă, îşi alege ca pseudonim numele „Lelia"; Mitică Gheorghiu află că „Marcella Streinu e un pseudonim şi că adevăratul ei nume e Elena Dumitraşcu, fiica unui farmacist din Bârlad."; unei Lenuţa Ionescu, Petru Anicet i se adresează la un moment dat cu „Nora", tachinând-o pe tema faptului că i se zice în numeroase feluri: „Ionescu Lenuţa! se răsti Petru, cu

[215] „Nici *Huliganii*, care continuă deliberat *Întoarcerea din rai*, cu aceiaşi eroi, nu e neapărat un roman izbutit. Oasele ideologiei răzbat prin pielea romanului, la fel de tezist. Deosebirea este de amploare, cu mai multe personaje şi destine." - Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2008, p. 861.

gravitate, Ionescu Lenuța zisă Nora și zisă în alte multe feluri, te invit să nu mă faci mincinos... Nu mă jenez deloc față de bunul meu prieten Alexandru.”. Marcela și Jean Ciutariu „de comun acord se învoiseră să înlocuiască pe vulgarul *Jean* cu corespondentul lui englezesc. De altfel, erau amândoi pasionați cititori ai romanelor englezești contemporane pe care le cumpărau în traducere franceză și și le comunicau cu adnotări marginale”; Jean îi spune Marcelei «Puică»: „Vorbea despre extazul erotic, despre bucuriile simple ale cărnii, despre muzica brațelor ei. Începuse însă să-i spună «Puică», și amănuntul acesta o făcea să sufere cumplit pe Marcella.” – după cum se vede, familiarul „Puică”, utilizat în alcov, snoabei „Marcella” i se pare degradant.

Într-un astfel de context, un nume cu rezonanțe comice, dar „autentic” în ordinea imaginarului cărții, pare „inautentic”, astfel că personajul care-l poartă simte nevoia să-i precizeze valoarea de adevăr; atunci când Lazarovici (revenit episodic din primul volum al dipticului) intră în discuție cu un anume Balaban, tânăr monden de succes, fata care dansează cu acesta se recomandă în felul următor: „Pe mine mă cheamă Puia Colonaș și sunt pictoriță, vorbi fata. Semnez cu numele meu...”

De nume își leagă Alexandru trauma provocată de tatăl său, care își ucisese fosta soție, pe mama lui: „Un an întreg s-a culcat mângâiat de gândul că-și va putea schimba într-o zi numele. Își alegea necontenit nume noi: Alexandru Odobescu, Alexandru Ipsilanti, Alexandru Mavrogheni...”; numele noi căutate ar trebui să-l îndepărteze de coșmarul unei faime pe care nu și-o dorește, însă e de observat că ele au caracterul ieșit din comun al unei origini „literare” sau istorice, ceea ce face exercițiul de imaginație și mai volatil. Obsesia numelui revine atunci când Alexandru Pleșa face pariul alegerii la întâmplare al viitoarei soții, la serata Feliciei Baly (fiica lui Sandu Baly, protectorul fiilor lui Francisc Anicet): „Aș vrea, numai, să aibă un nume frumos. Iulia e numele care-mi place cel mai mult. Iulia sau Maria: simplu. Sunt și nume de servitoare.” Faptul că astfel de nume sunt văzute ca aparținând „și” servitoarelor pare să reprezinte pentru Alexandru garanția „autenticității” ființei pe care urmează s-o ia de soție, ca și cum numele ar avea valoare „cratyliană”. Aflând că fata aleasă se numește Valentina Pușcariu, bineînțeles că se arată dezamăgit: „Alexandru (...) vorbi de logodnica lui, regretând că n-o cheamă Maria.”

Apropierea dintre Alexandru și David este marcată și prin faptul că primul îi spune „Dav” celuilalt: „- Când ai venit, Dav?

Întoarse capul și întâlni pe Alexandru. Îi spunea întâia oară pe nume. (...)

– Nu te superi c-am îndrăznit să-ți spun pe nume? întrebă Alexandru, fără să-i observe răceala. Mi-a venit așa, deodată!...

– Dimpotrivă, îmi face plăcere, pentru că simplifică multe, răspunse David.”

Dacă unele personaje rămân „de umplutură" (dl Ludovic, antrenor de tenis, Iorgu Zamfirescu, admiratorul Norei, Dinu Paşalega, inginer, de care Irina, verişoara lui Pleşa, e îndrăgostită, Cezar Tomescu, funcţionar la economatul gării Craiova, Lucu Antonovici, o anume Luiza, Ionel Sergescu, fost student la Drept la Paris, funcţionar şi un anume Rudescu – amândoi amici de aventuri nocturne ai lui Mitică Gheorghiu ş. a.), altele îşi capătă propriul „roman", propria poveste. E cazul (extrem de comentat, inclusiv prin prisma caragialescului „Mitică"[216]) lui Mitică Gheorghiu, „sportsman şi funcţionar de bancă", al cărui nume este de fapt Demetru („Vă prezint pe logodnicul Lenuţei, domnul Demetru Gheorghiu, subdirector de Bancă", cum e recomandat familiei). După cum ştim, Mitică e doar pretinsul logodnic al Elenei, cea care, negându-şi originea considerată banală, la Bucureşti îşi ia ca pseudonim „Marcella Streinu" (cei doi „l" din primul nume sugerează snobismul absolventei de Conservator, iar „Streinu" capătă sensul dorinţei de a se rupe de trecut). Dragostea sa obsesivă, maladivă, pentru Marcella îl face să mintă, aducând în faţa familiei Dumitraşcu amănunte inventate: „Îmi spune Mitia. Ştii, mă cam răsfaţă..." (în răspăr cu adevărul, consemnat de narator: „Marcella de-abia i-a reţinut numele"). Mama Marcellei se arată emoţionată de acest detaliu intim: „Chiar Maria Dumitraşcu, îmbujorată, cu ochii luminoşi, care mărturisea:

– Nu mă pot hotărî să-i spun pe nume... Şi are un nume foarte frumos... Mitia...

– Aşa îi spune ea, ştii, explică Anton bătrânului, îl răsfaţă..."

---

[216] „Ce este de recunoscut în acest Mitică este mediocritatea lui – mediocritate în care autorul descoperă resurse de energie, de intensitate şi de decizie de-a dreptul tragice. (…) Dl. Eliade dă literaturii româneşti în acest Mitică Gheorghiu un tip de semnificaţie umană foarte curentă, un tip în multe privinţe reprezentativ, un tip în sfârşit care ar putea foarte bine să devină o realitate fizică, aşa cum eroii lui Caragiale sunt pentru noi realităţi fizice. Apropierea aceasta de nume nu este întâmplătoare – căci, în anumit sens, Mitică Gheorghiu vine din Caragiale, dar trece mai departe în regiuni de viaţă pe care nu niciodată nu le-am fi lămurit deschise mahalalei. Nu încape îndoială, Mitică al dlui Eliade este un mahalagiu evoluat, dar organic, persistent şi fundamental mahalagiu." (Mihail Sebastian, *Jurnal de epocă. Publicistică*, ediţie de Cornelia Ştefănescu, Bucureşti, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2002, p. 310). „Oricât de rarefiată, de umană în stupida ei suferinţă este drama lui Mitică Gheorghiu, oricât de cu tact susţinută este umilinţa penibilă a Marcellei Streinu, urmărită şi posedată, din răzbunare, de tragicomicul ei iubit refuzat – este ceva caricatural în toată povestea lor, şi ceva demonstrativ în prezentarea bărbatului dezolat din dragoste. De altfel, cu toată intenţia dlui Eliade de a scoate în evidenţă «miticismul» lui Gheorghiu, suferinţa lui depăşeşte comicul printr-un autentic tragic; de aceea mă-ntreb: întru cât este mai puţin «miticism» în seninătatea paradoxelor facile ale lui Alexandru Pleşa, prin care îşi justifică libertatea în iubire, fiind, din punct de vedere epic, desigur, mai puţin autentic, mai puţin viu decât însuşi caricaturalul Mitică Gheorghiu? De vină poate este aci şi ascunsa intenţie de contrast psihologic între dezaxatul Mitică şi ceilalţi «huligani», fortificaţi prin suferinţă. Simbolul însă este arbitrar, căci «miticismul», în accepţia lui caragialiană înseamnă chiul şi resemnare uşoară, chiar în problemele sentimentale. Dacă n-ar fi avut un accent prea tematic, tipul lui Gheorghiu ar fi mult mai uman şi de o plenitudine simbolică mai mare." (Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. II, ediţie de Constanţa Constantinescu, E. P. L., Bucureşti, 1967, p. 526)

În ochii lui Jean Ciutariu (căruia tocmai Mitică i-a adus-o în brațe pe Marcella), Mitică păstrează o imagine de asemenea caragialiană, de caraghios care nu poate fi asociat unor atitudini romantice – aflând de dragostea lui pentru amanta sa, rămâne contrariat: „Aflând, a izbucnit în râs. Nu şi-l putea închipui pe Mitică iubind."

Dragostea lui Mitică este, însă, atât de acaparatoare, încât celor două dame de companie englezoaice, blonda şi roşcata, le spune „Marcella numărul unu", respectiv „Marcella numărul doi". Pe de altă parte, atunci când ajunge să o răpească şi să o siluiască pe Marcella, evită să-i spună pe numele fals, poate tocmai pentru că nu o reprezintă cu adevărat; acest lucru îl observă chiar eroina la un moment dat: „Marcella clătină capul, ferindu-se să-l privească în ochi. (...) I se păru totuşi că descoperă un lucru nou: Gheorghiu nu-i spunea deloc pe nume, nu-i spunea Marcella. Observația aceasta îi învioră mintea câteva minute, o făcu să se simtă mai vie, o sili să gândească."

Un ultim aspect interesant legat de nume: Anton Dumitraşcu, profesor de limba şi literatura română la Bârlad, unul din frații mai mari ai Marcellei, scrie un roman, intitulat pompos *Prăbușiri în lut*. Între altele, este descris momentul în care caută numele eroilor romanului său: „Anton Dumitraşcu nu se fixase încă asupra numelui personajului principal. La început înclină către Axente Dumbravă. Era un nume frumos, dintr-o bucată, asemenea eroului său, care venea de-a dreptul de la țară; fiu de răzeş, luptase cu nenumărate greutăți până ce izbutise să ajungă student la Facultatea de Litere şi Filosofie din Iaşi. I se păru însă că Dumbravă este un nume prea comun în literatura contemporană. Creă atunci alte trei, între care ezita de mai multe zile: Horia Greabăn, Haralamb Vântu, Pântea Căldare – toate îi plăceau. Erau nume aspre, rurale, impresionante. Alese totuşi provizoriu pe cel care i se părea mai armonios: Horia Greabăn..." După cum se observă, personajul-scriitor are conştiința adecvării numelor, ba chiar a dimensiunii comune a unora (şi asta se reflectă în procesul de căutare a lor: „Ioana Barbara Cantemir – e cam lung... Ioana Clara Cantemir; la pension, la Paris, i s-ar fi putut spune *Jeanne-Claire*... Ideea i s-a părut bună."), însă nu are suficient spirit critic pentru a le realiza ridicolul și prețiozitatea: „Pântea Căldare", „Ioana Barbara Cantemir" – deşi atunci când își caută pseudonim (întrebându-l pe Mitică dacă-i place „Ieronim Vanghele") dovedeşte un anumit bun-simț: „Am mai avut eu şi altele, dar, drept să-ți spun, nici unul nu-mi plăcea. Căutam ceva mai sobru, mai...".

Ion Biberi
Proces (1935)

Proces e primul şi cel mai semnificativ roman al lui Ion Biberi, medic de formaţie, tentat aici de introspecţia redată prin ceea ce se numeşte „flux al conştiinţei" – şi de aceea asociat dintru început lui James Joyce, Virginiei Woolf şi celorlalţi scriitori care au fost interesaţi de formula unei scriituri care să surprindă şi ceea ce e dincolo de raţiune şi mai ales de *analiza* psihologică. Prin urmare, „proces" are aici două sensuri: cel dintâi, legat de subiect (un proces cu juraţi în care inculpatul este chiar personajul-narator), cel de-al doilea legat de această simili-explorare a senzaţiilor, trăirilor, interiorităţii protagonistului printr-un mod de notare discontinuu şi cvasi-aleatoriu care vrea să dea măsura autenticităţii acestei coborâri în conştiinţă. „Un proces văzut subiectiv", comentează Octav Şuluţiu, adăugând: „Tot ceea ce se petrece într-o conştiinţă, amestecul de imagini şi noţiuni, de reprezentări şi impulsiuni, de comentarii, amestecul hibrid şi surprinzător necontrolabil, cu răbufniri din inconştient, cu amintiri neaşteptate trezite din cine ştie ce asocieri, cu absurde gânduri fără nici o legătură cu starea actuală a omului, totul e aici. E o cinematografiere a unei gândiri."[217]

Acestor observaţii li se alătură şi acelea ale unui Şerban Cioculescu, care nuanţează, precizând că „romanul d-lui Biberi are un ritm ondulator între prezenţa morală şi supunerea absentă la fluxul interior"[218] Altfel spus, Cioculescu sesizează mixtura de (auto)analiză şi momente „de evadare din stringenţa conştiinţei şi refugiile în amintire şi în vis."[219]

Trebuie spus că relatarea nu rămâne exclusiv la persoana întâi, căci aceasta alternează cu persoana a treia, chiar dacă e vorba de pasaje scurte, înecate în fluxul expunerii „subiective". Inconsecvenţă care poate că arată faptul că autorul n-a avut curajul scufundării totale în ceea ce este numit „stream of consciousness", ca şi cum n-ar fi avut încredere desăvârşită în capacitatea cititorului de-a recepta datele exterioare ale procesului subiectiv – respectiv circumstanţele procesului juridic, „obiectiv". Cumva, această nehotărâre se vede şi în regimul onomastic, în măsura în care uneori menţionarea numelor proprii este explicitată prin adăugarea calităţii purtătorilor, aşa cum se întâmplă de pildă când personajul-narator mărturiseşte: „Aceeaşi impresie de securitate ce o aveam, copil, când *pădurarul* [subl. n., M. I.] Axente îmi strângea mâna."

---

[217] Octav Şuluţiu, *Ion Biberi: „Proces"*, în „Familia", aprilie – mai 1935, apud Ion Biberi, *Oameni în ceaţă. Proces*, E. P. L., Bucureşti, 1969, p. 316.
[218] Şerban Cioculescu, Ion Biberi: „Proces", în „Revista Fundaţiilor", iulie1935, apud Ion Biberi, op. cit., p. 319.
[219] Ibidem, p. 320.

Este evident că e vorba de o precizare *pentru cititor*, căci altfel rămâne neverosimilă, în contextul în care pentru personaj identitatea lui Axente cu siguranță e binecunoscută. La fel se întâmplă când trebuie introdusă în scenă fosta soție, Silvia, şi se face mențiunea „Eu aş fi renunțat, dar avocatul a fost categoric. Fosta mea soție trebuia să vină pentru a depune." După aceea ea va fi menționată doar prin „Silvia", însă deja „răul"/inconsecvența este făcut/ă.

E adevărat, în alte locuri notația revine la autenticitatea necesară, ignorând explicațiile: „Îmi spunea Mitu cândva: mesteacănul e pomul fotografului amator". Sau: „Dinescu avea un biloi de oțel" (din context putem deduce fără probleme că e vorba de un fost coleg de şcoală: „Când ne făcea inspecția pupitrelor şi ne confisca bilele."). Sau: „Restaurant, la Gambrinus, când m-am întâlnit la 5 după-amiază cu Silberth."

În rest, numele proprii sunt rare, evitându-se menționarea numelui avocaților, judecătorului, procurorului etc. Este introdus, de data asta „natural", numele protagonistului, atunci când judecătorul îşi începe interogatoriul de stabilire a identității acuzatului: Alexandru Padeş. Şi mai apar, iarăşi ca o inconsecvență de la absența numelor principalilor „actori" ai procesului (avocați, judecător etc.), numele unora dintre jurați: Dăncăescu, Spiridon, Butuc, Pupăzescu. Ca şi Vasile Popescu. Sau Simion Săndulescu (la acest nume, doar la acesta, protagonistul reacționează, dezvăluindu-şi snobismul: „Ce nume: Simion Săndulescu! Aş fi preferat Pericle."). De remarcat expresivitatea anumitor antroponime (Butuc, Pupăzescu), parcă de sorginte caragialiană, ca şi cum s-ar fi dorit marcarea extracției populare a juraților, respectiv marcarea faptului că protagonistul se află „la mâna" unor străini – aspect asupra căruia insistă la un moment dat.

Prin urmare, nu e clar motivul pentru care personajul-narator eludează anumite nume şi menționează altele, textul păstrând şi la acest nivel inconsecvența observată la nivelul persoanei relatării sau al modului de relatare (analiză versus flux liber). Oricum, capitolul numelor proprii în acest original roman nu prezintă o importanță deosebită, dar nici stridențe față de specia romanescă şi imaginarul alese.

M. Blecher
Întâmplări în irealitatea imediată (1935)

Omisiunea numelui personajului-narator, procedeu utilizat, cum am văzut, şi de Mateiu Caragiale, devine semnificativă şi la Max Blecher în *Întâmplări în irealitatea imediată* fără, însă, a avea aceeaşi funcție ca în *Craii de Curtea-Veche*, dat fiind că se schimbă (con)textul. Estetismul dispărând, locul îi este luat de altă miză, diferită, aşa cum s-a observat, şi de miza romanului realist-obiectiv,

dar şi, lucru mai surprinzător, de a romanului psihologic: „Discipol al analiştilor, Blecher utilizează încă limbajul introspecţiei, al analizei psihologice nu mai puţin decât Kafka, deşi ar fi putut exclama, împreună cu acesta: «Pentru ultima oară psihologie!» (...) Şi acea nedumerire metafizică – «cine anume sunt» –, întrebarea pe care şi-o pune Naratorul este, chiar pentru el, altceva decât un simplu fapt de conştiinţă, o întrebare pe care şi-o pune sieşi. (...) Aici devine evidentă natura primordială ontologică (nu psihologică) a experienţelor."[220] Idee preluată, și recontextualizată, de Nicolae Manolescu: „Observatorul de la M. Blecher nu aruncă lumii o privire propriu vorbind psihologică: ochiul nu este al eului individual, ci al eului generic"[221]. Deci personajul lui Blecher trece printr-o criză ontică – fapt subliniat, paradoxal, şi de cel ce încadrează, totuşi, *Întâmplările...* în clasa romanelor psihologice, Al. Protopopescu: „Dar în loc să opună realităţii o viaţă luntrică predispusă la gigantism şi un eu cât mai fabulos (ca la Proust), romancierul propune o subiectivitate redusă la elementar. (...) Uimitoare este tocmai depăşirea «temelor eului», detaşarea de suferinţa personală, pentru înţelegerea unor rosturi mai generale ale fiinţei. Destul de «impersonal» cu ceea ce numeam altundeva fetişismul eului, autorul se arată conştient de orizonturile deschise când declară că ceea ce l-a preocupat a fost «bizara aventură de a fi om»."[222] De aceea apare ca justificată, compatibilă cu sensul fundamental al cărţii, omisiunea numelui propriu al protagonistului; un „ochi generic" nu are nevoie de nume, el poate fi al oricui – deşi, evident, opera care se naşte din viziunile himerice ale acestui ochi nu este una oarecare. Opera lui Blecher este una particulară, însă ea este astfel tocmai prin faptul că, dintr-un unghi anonim, dintr-o perspectivă aparent deformatoare, aparţinând unei conştiinţe alienate, lumea aparent banalizată „renaşte" pe solul unor întrebări profunde, tulburătoare, de o simplitate metafizică. Una dintre aceste întrebări sună astfel: „în ce constă simţul realităţii mele?" O alta, mai profundă, apare sub o formă paradoxală, aproape concretă: „Teribila întrebare «cine anume sunt» trăieşte atunci în mine ca un corp în întregime nou, crescut în mine cu o piele şi nişte organe ce-mi sunt complet necunoscute." Paradoxal sau nu, tocmai starea de criză, boala, angoasa sunt condiţionările de care depinde accesul la aceste întrebări, iar lipsa unui nume la care să răspundă protagonistul se dovedeşte a nu mai fi, de fapt, o „lipsă", ci un câştig în ordinea autenticităţii operei. Vocea anonimă devine mai convingătoare ca voce generică dacă ea nu este delegată de o persoană anume, ci de una „pierdută" în mulţime, obişnuită, comună.

[220] Nicolae Balotă, op. cit., p. 157.
[221] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ediţia a III-a, Ed. Gramar, Bucureşti, 1998, p. 559.
[222] Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1978, p. 241 – 242.

Metafora golului, implicată la nivel onomastic, e intuită de același Nicolae Balotă atunci când se referă la asemănarea crizelor de identitate ale protagonistului cu acelea ale eului liric modern, exprimate de Nerval prin „a deveni altul" ori de Rimbaud prin „Eu sunt altul": „Lepădarea de sine nu este doar o dureroasă (sau voluptoasă) schizoidie, ci reprezintă accesul la un calm al indiferenței, al *golului* (s.n., M.I.). Sinele devine terenul vag, *pustiu* (s.n., M.I.), al unor triste deambulări."[223]; sau exprimată ca atare și asociată unor sensuri psihanalitice sau mitice: „Ceea ce îl fascinează pe Naratorul din *Întâmplări*..., ca și pe acela din *Vizuina luminată* este golul lăuntric. Spațiul-cavernă atrage (ca și vidul pe unii sinucigași) prin acest neant pe care-l reprezintă. El ascunde un haos în tenebre, și ca atare fascinația pe care o exercită ar putea fi identificată, psihanalitic, cu atracția matricei prenatale, iar mitologic, cu chemarea marelui gol tenebros al haosului dinainte de creație."[224] Exemplele decupate de critic din textul lui Blecher sunt edificatoare; iată unul dintre ele, poate cel mai semnificativ, descriind o adevărată revelație: „Într-o clipă îmi dădui seama că lumea ar putea exista într-o realitate mai adevărată, într-o structură pozitivă a cavernelor ei, astfel încât tot ce este scobit să devie plin, iar actualele reliefuri să se prefacă în viduri de formă identică... Într-o astfel de lume oamenii n-ar mai fi fost niște excrescențe multicolore și cărnoase, pline de organe putrescibile, ci niște goluri pure, plutind, ca niște bule de aer prin apă, prin materia caldă și moale a universului plin." Comentariul lui Balotă: „A umple spațiul-cavernă înseamnă a face vidul vizibil. Imaginea *plină* a golurilor reprezintă insinuarea unei posibile răsturnări cosmice. (...) Ca și *homo bulla* al barocului, această imagine a ființei vide circulând printr-o lume coagulată este rezultatul unei reverii asupra existenței ca disponibilitate perfectă în mijlocul unui univers ca bloc al necesității. Dar, spre deosebire de *homo bulla*, această făptură vidă a lui Blecher este lipsită total de orice *rost*. Mai grav decât imaginea omului absurd pe care unii dintre scriitorii generației lui Blecher, după moartea lui, o vor proiecta în operele lor, această bulă ce se strecoară prin vinele îngroșate de materie ale lumii constituite – probabil în afara intenției scriitorului – unul dintre simbolurile jucăuș-patetice ale omului sfârșit în sensul metafizic al cuvântului, ale acelui *hollow man* – omul vid al lui T. S. Eliot."[225]

Ion Negoițescu schimbă sensul metaforei golului, dându-i o valoare pozitivă, raportată fiind la contextul suferințelor generate sau reprezentate de materie: „*Întâmplări în irealitatea imediată* (...) e un roman al suferinței originare (...) Toate experimentele senzorial-dureroase, cu prospețime crudă masochistice, ale adolescentului, se orânduiesc într-o complexiune de pătimiri liminale, cum de pildă repulsia în general față de materia în alcătuirea ei dată; trăirea realului

[223] Nicolae Balotă, op. cit., p. 159.
[224] Ibidem, p. 168 – 169.
[225] Ibidem, p. 169 – 170.

obiectual ca aparență a unui *vid* mai plin de sens, deoarece mai veritabil decât ceea ce îl substituie; repulsia în special față de organicul ca materialitate coruptibilă (putrescența), uzurpând golul pur; conștiința imposturii realului, astfel că, orifiat de compacta, uniforma și unica materie înglobând persoane vii și immobile stătute, cel care îl detestă și îl demască își trăiește propriul *vid* cu egala oroare a lipsei de sens (...).”[226]

Radu G. Țeposu pune încă o dată accentul asupra temei vidului dându-i „haina” depersonalizării: „Criza esențială nu provine, așadar, din trăirea unui anumit moment tragic, ci din absența determinării, din sentimentul depersonalizării, care distruge autenticitatea. Personajul trăiește, prin urmare, după o dialectică obscură, resemnarea nostalgică, disperarea lucidă ori sentimental reificării, mereu angajat însă în căutarea identității pierdute.”[227] Iar Mihai Zamfir vede în „*indeterminarea individualității*, adică imposibilitatea ontologică de definire a realității și a propriei persoane, (...) primul *topos* esențial. (...) Indeterminarea existențială plasează întregul roman în planul unei «irealități» definitive și, pe de altă parte, definește exclusiv prin *negație* (s.n.) personalitatea umană.”[228]

În aceeași linie, a sugestiei pierderii identității, se înscrie, de bună seamă, faptul că foarte rar personajele acestei cărți poartă un nume, iar acestea sunt: Walter, Eugen și sora lui, Clara, Samuel Weber, fiii lui, Paul și Ozy, și Edda Weber, soția lui Paul; până și cinematograful din orașul (de asemenea ne-numit) în care protagonistul își poartă crizele este desemnat prin simpla inițială „B.”. Cu privire la faptul că majoritatea acestor personaje apar o singură dată – prin urmare, și numele însele – Mihai Zamfir face o interesantă observație: „Firul epic se vede redus substanțial în romanul de care ne ocupăm, devine parcă fără interes, se scurge în marginea preocupărilor importante. (...) Blecher atinge gradul zero a ceea ce N. Manolescu numea «roman fără subiect». Consecințele acestei opțiuni sunt mai mult decât vizibile: scenele elocvente au loc o singură dată. La Blecher, atât Walter, cât și fetița necunoscută, medicul Ozy, Clara, Eugen etc. se ivesc o singură dată și dispar în întunericul uman din care au răsărit. Dar scena căreia îi sunt protagoniști devine în consecință un simbol saturat de semnificații.”[229]

În ce privește recurența numelor cu sunet germanic (implicit, a literei „W”), e greu de determinat dacă are vreo semnificație sau e vorba de o simplă obsesie (posibil cu rădăcini autobiografice), fără vreo valoare contextuală. Oricum, aceste nume evreiești/nemțești fac frapantă, dacă mai era nevoie de vreo dovadă în acest sens, apropierea, operată pe alte căi, de către exegeți, de universul lui Kafka, Bruno Schulz sau Rober Walser.

---

[226] Ion Negoițescu, op. cit., p. 356.
[227] Radu G. Țeposu, *Viața și opiniile personajelor*, Ed. Cartea Românească, București, 1983, p. 102.
[228] Mihai Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, Ed. Eminescu, București, 1988, p. 144.
[229] Ibidem, p. 171.

Gib I. Mihăescu
Donna Alba (1935)

S-a scris mult şi în general de bine despre acest roman concurent *Rusoaicei* la poziţia numărul unul în ierarhia scrierilor lui Gib I. Mihăescu. Cele mai importante observaţii au fost făcute de către criticii de frunte ai perioadei interbelice, pentru observatorii postbelici rămânând mai degrabă misiunea rafinării receptării. Între altele, s-a observat că protagonistul e „frate geamăn cu Mihnea Băiatu, studentul întârziat din *Zilele şi nopţile*... "[230], dar şi cu Ragaiac cel din *Rusoaica*: „Mihai Aspru este un Ragaiac care şi-a întâlnit rusoaica şi se străduieşte să o cucerească prin mijloace îngăduite."[231] Asemănat cu Julien Sorel[232] sau cu Quinette (al lui Jules Romain)[233], eroul central este analizat la intersecţia dintre „romanul unei monomanii"[234] şi „formula de poliţism psihologic"[235]. S-au remarcat, deci, psihologia obsesivă, specifică mai ales celor mai semnificative scrieri, mai scurte sau mai lungi, ale lui Mihăescu, romanescul şi elementele de senzaţional (iarăşi recurente în proza autorului), construcţia riguroasă etc.

În ce priveşte onomastica: fără a fi specială, implică totuşi câteva aspecte interesante. Numele protagonistului îl aflăm parţial din primele pagini – mai precis, numele de familie: „M-am gătit deci ca un vrednic fiu al domnului doctor Mihalache Aspru din Zăreni şi mi-am luat bilet de tren pentru ţinutul natal." Acelaşi nume de familie revine undeva după 250 de pagini, într-o remarcă („scuzaţi domnule Aspru"), şi câteva pagini mai încolo este pronunţat pentru prima dată numele întreg: „Scuzaţi, vă rog, domnule Aspru, domnul mare avocat Mihail Aspru, care văd că sunteţi nu numai secretarul prinţului Radu Şerban, dar şi prietenul lui, asociatul lui..." În contextul în care relatarea se face la persoana întâi, faptul că aflăm atât de târziu numele întreg al protagonistului nu poate fi considerat surprinzător sau nefiresc. În schimb, numele eroinei, care dă şi titlul romanului, ne parvine repede şi dă prilejul unor comentarii din care reiese nu doar admiraţia, apoi atracţia pe care i le provoacă personajului-narator, ci şi aplecarea acestuia spre cazuistica onomastică – analitismul fiind oricum o trăsătură a tânărului şi strălucitului avocat: „A fost clipa, atât de dramatică pentru mine, când am văzut întâia oară pe *Alba*. Însă în minutul acela, care mi-a întors după răsuceala lui atâţia ani de mai târziu,

---

[230] Perpessicius, *12 prozatori interbelici*, antologie de Dumitru D. Panaitescu, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1980, p. 260.

[231] Şerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1972, p. 319.

[232] Perpessicius, op. cit., p. 261.

[233] Şerban Cioculescu, op. cit., p. 318.

[234] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1900 – 1937, Ed. Librăriei Soce & Co, Bucureşti, 1937, p. 313.

[235] Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, Ed. Academiei Române, Bucureşti, 2006, p. 147.

eu n-am ştiut că femeia gravă şi mândră, înaltă şi ademenitor de frumoasă, care a trecut pe lângă mine, purta numele Alba, nici că purta numele distins de familie pe care am aflat mai târziu că-l poartă, şi nici că în viaţa noastră cărările ni se vor încrucişa iarăşi aşa cum ni s-au încrucişat."

Aceeaşi atenţie o acordă şi numelui aceluia care e soţul mai vârstnic al Albei, nume prin care îl şi judecă pe purtătorul său: „Numele lui, care pe mine mă tulbura într-un chip deosebit, asemeni avea rezonanţă istorică. Radu şerban, numele de familie, căci îl purta întreg după al domnului, care pretindea că-i fusese strămoş, stricat însă de pronumele personal, franţuzit după obiceiul clasei din care făcea parte: *Georges Radu Şerban*." Pentru Mihail Aspru, consemnează Nicolae Manolescu, „aristocratismul este esenţial, căci avocatul are stofă de arivist. El nu cucereşte Femeia, ci îşi apropriază Aristocrata."[236] Prin urmare eroul este atent atât la obârşia domnească a maestrului său, dar şi la nuanţa de snobism inclusă în franţuzirea numelui mic: Georges. Iar aristocratismul e atât de important, încât devine şi un etalon metaforic în descrierea pledoariilor magistrale ale acestuia: „Georges Radu Şerban – ar fi putu să-şi zică şi Basarab, dar încă din vremea bunicu-său familia renunţase la acest nume, pe care-l acaparaseră atâţia cvasi sau chiar neîndreptăţiţi – proceda cu adevărat boiereşte şi în avocatură. (...) era un avocat care păstra o atitudine. Îşi apăra clasa lui socială, cu energie şi tactică, de valurile tot mai nedomolite ale dezastrului."

Numele prestigioase se înmulţesc: apare, meteoric, „un alt purtător de nume istoric: Tudor Buzescu, bogătaş, cu mari capitaluri în întreprinderi şi membru în multe consilii de administraţie." Va apărea – cu rol semnificativ în economia romanului – şi fratele acestuia, prinţul Preda Buzescu, purtând deci un nume notoriu inclusiv prin intermediul literaturii – aspect menţionat în mod ironic de mai multe ori: „Aşa că Buzescu, supravieţuitor cu prenumele, întru ironia soartei, Preda, se alesese şi el cu ceva de pe urma morţii fratelui său (...)."; „Buzescu, ce dracu, n-ai auzit de Buzeşti la şcoală: *Iar Buzescu Preda / Vede cu durere / Floarea României / Ce pe vale piere...*". Alba însăşi are obârşie nobilă: mama sa e o Ruset, Smaralda Ruset (prenumele are preţiozitatea sa), născută Ypsilant; vărul ei, Raul (care semnează Raoul – deci încă un semn de snobism) Ypsilant. Alba „semna ca domnişoară, de dragul şi pentru sonoritatea numelui matern: Alba Russet Ypsilant)". Şi tot de origine domnească e şi Lilia Mavrogheni, care, spune Aspru, „îmi impunea cu numele ei fanariot, care-mi amintea de vestitele jafuri ale ţării de către domnii trimişi de Sublima Poartă acu o sută de ani şi mai bine."; Lilica (prenumele e popular românesc, spre deosebire de numele fanariot) e o femeie care vânează orice nou-venit în „banda" petrecăreţilor, prin urmare nici protagonistul nu-i va scăpa, iar partenerul ei

[236] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980, p. 236.

oficial, „tipul” ei, cum e menţionat fiecare partener al femeilor din grup, se numeşte Oswald.

Un aspect semnificativ îl constituie faptul că autorul nu se teme să dea nume identice unor personaje diferite: de pildă, secretarul lui Georges Radu Şerban se numeşte tot Radu (Mănescu). Este adevărat însă că pe de o parte personajul e secundar, iar pe de altă parte e menţionat doar cu acest prenume, în timp ce soţul Albei e desemnat în mod constant, cu o deferenţă uşor ironică (dat fiind că perspectiva narativă e a lui Mihail Aspru), prin toate cele trei nume, ca pentru a sublinia importanţa sa – atât ca descendent din os domnesc, cât şi ca avocat de mare prestigiu. În plus, secretarului omonim i se pronunţă numele de către Alba cu un accent franţuzesc: „I-a răspuns plecăciunii secretarului „*Bonjour, Radu*!”, cu un accent pronunţat pe *u*, făcându-mă să mă întreb dacă n-o fi cumva chiar de origine străină.” Pronunţia franţuzească este redată imediat mai jos, din nou cu un substrat ironic, printr-o grafie corespunzătoare: „Şi iată-mă dinaintea lui Georges Radu Şerban: urechea stângă îmi ţiuia *Bonjour,* Radú!... *Bonjour, Radou*! La Radou nu m-am uitat o singură clipă, de teama vreunui zâmbet de dispreţ sau de compătimire pe buzele lui subţiri, care ciripeau un grai atât de piţigăiat.” De asemenea, revine numele „Mănescu” atunci când se caută o identitate falsă a presupusei doamne care trimite bani la pensiunea fiicei lui Preda Buzescu (bani trimişi de fapt de către donna Alba).

Alte nume, unele pitoreşti: boier Gile (episodic, purtător de bundă pe cele mai mari călduri din capitală, drept care şi moare), Nuşi (numele unui câine al lui Raul), Mitică Dona (proprietar de cârciumă), Voicuţa, tânăra îndrăgostită de Aspru, care iscăleşte, snobând, *Voicoutza*, Smărăndiţa, sora Voicuţei (de remarcat originea şi sonoritatea populară a numelor), Barbu Crăsnaru („tipul” Smărăndiţei), baroneasa Kulikova („fiica unui şambelan de la curtea ţarului”, ajunsă chelneriţă), Olga Petrovna, renumită dansatoare şi soţia domnului Petrov, senator din Chişinău (de remarcat că Mihăescu rămâne preocupat şi aici, chiar dacă tangenţial, de „dimensiunea rusească a existenţei” (s-a vorbit despre dostoievskianismul acestei proze, dar rămâne o exagerare), dansatoarea, cântăreaţa şi artista Caragea (şi ea, ca şi Smaralda, purtând un prenume preţios şi la propriu şi la figurat, „Scumpa” şi, se presupune, descendentă a domnitorului Caragea), Marioara Dracopol („cea mai înfumurată fată din bandă”), Aurica Botez (cocotă, căreia Raoul îi spune în intimitate Riri), madam Matilda (proprietăreasă), Anişoara Sava, fostă colegă de pension cu Alba, fiica boierului Manolache Sava, cea mai bună prietenă a eroinei, Irma Caraczony (nepoată de contesă, cocota care-l va ajuta pe Aspru să pună mâna pe scrisorile compromiţătoare adresate de Alba lui Tudor Buzescu).

Mihail Aspru se numeşte pe sine, cu hotărâtă ironie, „don Quijote din Zăreni”, respectiv „don Quijote de pe Cerna”, atunci când trece prin momente de

îndoială şi îşi bagatelizează demersurile sale, considerându-le ridicole („biet don Quijote, care visează cai verzi pe pereţi, ziua în amiaza mare”; „deşucheat, imbecil, sinistru cretin... don Quijote...” etc.). Când îşi ia identitatea de împrumut a unui comis voiajor pentru a-i fura secretele lui Preda Buzescu, se recomandă drept Constant Bănicel. În schimb, o înnobilează pe „Dulcineea” sa, Alba, cu italienescul „donna”, termen pe care-l explică la un moment dat: „Burlanele ţuruie vârtos, aci de-a dreptul sub acoperiş, şi asta îmi măreşte gustul de ascultare al scrisorilor donnei Alba (căreia de acum înainte îi voi spune numai astfel, pe italieneşte; în spaniolă cuvântul scris *doňa* se pronunţă *donia*, or mie îmi place s-o chem aşa cum răsună în italieneşte, adică întocmai cum se scrie: donna, donna Alba).” Iar în alt context, reia, exaltat, exclamativ, sintagma: „Donna Alba! şoptesc buzele mele. Aşa te voi chema pentru prima oară când îţi voi da scrisorile. Donna Alba!” Nobleţea purtării şi frumuseţea fizică ale eroinei par să fie motivele pentru care protagonistul o investeşte cu această expresie care dă şi titlul romanului. De asemenea, atunci când prinţul Preda Buzescu îi împărtăşeşte lui Mihail Aspru pasiunea pentru Alba, se referă şi la numele ei: „– (...) Ah, da, şi numele ei... un nume foarte frumos...

– Ce importanţă are numele... când ea e atât de frumoasă...

– Aşa e că e atât de frumoasă? Ascultă aici şi numele ei, făcu prinţul entuziasmat: Alba... ce zici, Alba!?... aşa e că e minunat...?

– Alba... înclinai din cap concesiv. Da, e frumos... într-adevăr... e original...”

Originalitatea şi frumuseţea numelui sunt legate de „originalitatea” şi frumuseţea femeii care-l poartă. „Alba” rămâne un nume original în întreg contextul romanului românesc, chiar dacă dimensiunea sa „estetică” e referenţială, ca să spunem aşa, adică se naşte mai degrabă din profilul personajului decât dintr-o calitate intrinsecă.

Hortensia Papadat-Bengescu
Logodnicul (1935)

Spre deosebire de numele cu sonorităţi speciale din ciclul Hallipa, în romanul *Logodnicul*, avem de-a face cu prezenţe banale, în acord cu lumea zugrăvită. Protagonistul se numeşte Costel Petrescu şi e fiul dascălului Petre şi al fostei institutoare numite „Mălina” (coana Mălina) – care se recomandă explicând cum a ajuns să fie chemată aşa: „Pe mine mă cheamă Elena... Acasă la părinţi îmi ziceau Lina, şi tot aşa dascălu’ când ne-am luat... La nouă luni punct am căpătat băiatu’... facere grea şi n-am mai avut altu’... Şi când s-a făcut de un anişor şi a început a vorbi, m-a botezat el Mălina şi aşa am rămas pentru toţi... Mălina în sus, Mălina în jos!”

Nina Dragu, îşi franţuzeşte numele: Ninon – „căci fetele, ca şi unchiul, îi ziceau Nina în casă, numai prietenele şi prietenii o chemau Ninon, Lupescu era cel care o botezase" Sora mai mare e Ana, sora mai mică, Lucica – deci nume obişnuite, de bun-simţ, spre deosebire de snobul „Ninon". Unchiului Dragu, amant al celor două surori mai mici, în casă i se zice „Moşu". Lupescu e fantele cu relaţii şi cu serviciu obscur, dar bănos.

Mai apar: moş Dighiu, casierul de la bancă, verişoara Leontina, colegul de serviciu al lui Costel, Bonciu (episodic); alt coleg, Costescu; moş Toma de la legătorie, comunist; madam Ida, gazda Anei şi a lui Costel; slujnica Nastasia, în vârstă şi de treabă, doctorul Marian (episodic); Diaconescu, coleg nou al lui Costel, poreclit Turcu pentru că îi plăcea să facă cinste zicând „Turcu plăteşte!", e tată de băieţi, aparent familist convins, dar tentat şi el de femeile de stradă. Autoarea nu se fereşte să dea acelaşi nume, „Ana", unor personaje diferite – protagonistei, respectiv unei prostituate; eroul e marcat de această omonimie: „Costel se gândea că pe fată o cheamă tot Ana. Înregistrase numele cu un fel de satisfacţie, după cine ştie ce logică absurdă de moment. Îşi amintise apoi glasul Anei lui, Anei de-acasă."

Spre deosebire de Călinescu şi de mulţi alţi exegeţi, Perpessicius e unul din puţinii care pune acest roman la aceeaşi înălţime cu ciclul Hallipa: „Romanul lui Costel Petrescu, acest logodnic fără voie, implicat într-o horă de mizerii casnice, cari singure se rezolvă până la desărvârşita lui eliberare, poate fi anexat, fără de mari dificultăţi, ciclului Hallipilor. Realistă şi psihologică, peniţa d-nei Hortensia Papdat-Bengescu destramă cu aceeaşi lucidă voluptate şi sufletele *Logodnicului* ca şi pe cele ale Hallipilor şi compania. Aceeaşi ironie interioară, luminând pe dinăuntru mizeriile, aceeaşi virtute clinică şi acelaşi humor."[237] Indiferent cine are dreptate, din unghi onomastic discrepanţele sunt clare, dar banalitatea numelor din *Logodnicul* reprezintă o adecvare binevenită la mediul evocat, complet diferit de acela din seria menţionată.

Mihail Sebastian
Oraşul cu salcâmi (1935)

Roman nu mult mai reuşit decât *Accidentul*, *Oraşul cu salcâmi*[238] evocă într-o manieră mai „estetă", cu note uneori aproape „medeleniste", anii de adolescenţă şi primă tinereţe ai unor personaje între care se distinge Adriana şi omologul ei masculin, Gelu. Poate cele mai surprinzătoare pagini sunt acelea

[237] Perpessicius, *12 prozatori interbelici*, antologie de Dumitru D. Panaitescu, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1980, p.68.
[238] „*Oraşul cu salcâmi* nu e decât o variantă mai puţin lirică, dar la fel d einconsistentă ca observaţie sufletească, a Medelenilor lui Ionel Teodoreanu." - Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2008, p. 870.

dedicate, într-o manieră aluziv-stilizată, momentului primei menstruații a protagonistei, sau acelea care evocă drama amoroasă trăită de colega Adrianei, o anume Lucreția, și *soeur* Denise, călugărița care le fascinează pe fetele de la „școala de limbi moderne, pictură și bune maniere" *Notre Dame d'Avignon*. Descrierea „întâiului sânge" (formula apare ca titlu al primului capitol), respectiv a atracției lesbiene dintre profesoară și eleva ei reprezintă fragmentele cele mai îndrăznețe ale acestui roman dedicat de fapt unei iubiri adolescentine, un roman al inițierii erotice – discret însă, fără ostentație.

Orizontul onomastic oferă, însă, ceva mai mult material. Nu fiindcă ar fi spectaculos sau extrem de divers – aici lucrurile rămân în limitele verosimilității și ale bunului simț. Ci pentru că uneori apar observații interesante legate de nume sau chiar nume ceva mai „exotice". Un exemplu este „Buță" – numele prietenului lui Gelu, adică al celui mai pitoresc și mai nonconformist personaj al cărții. Când protagonista îl cunoaște pe Buță, reacția ei constă în dorința de a-i cunoaște „numele adevărat":

„Gelu nu pierdu prilejul și îl prezentă fetelor.

– Amicul meu, Buță.

Adriana ceru să-i cunoască numele adevărat.

– N-am. Sau e atât de lung, încât îl prefer pe ăstălalt. N-o fi el frumos, dar e scurt. Crede-mă, duduie, spune-mi Buță sau, dacă ții numaidecât, domnule Buță!"

Într-adevăr, „Buță" pare mai degrabă o poreclă, iar răspunsul în doi peri al purtătorului ei sugerează această posibilitate. Precum și, de bună seamă, sonoritatea caraghioasă a numelui, pusă în evidență și prin tachineria de a oferi ca variantă de adresare formula „domnule Buță". În plus, personajul cu pricina e conștient de această sonoritate derizorie, dat fiind că remarcă lipsa sa de frumusețe – în contrapartidă cu „eficiența" sa („N-o fi el frumos, dar e scurt.").

Un alt personaj, respectiv un alt nume completează această perspectivă: aflăm despre muzicianul de o notorietate crescândă Cello Viorin că de fapt se numește Tache Poporeață și că fusese funcționar la prefectura județului. Iată reacția lui Buță: „El, de obicei calm și răbdător, se înfuria când îi auzea numele. Ce caraghios, spunea el cui voia să-l asculte. Cello Viorin! Eu la muzică nu mă pricep, dar știu să miros oamenii după nume. Dobitocul ăsta a avut norocul rar să se cheme Tache Poporeață. Gândește-te la curajul de a purta asemenea nume, de a iscăli cu el un cântec de dragoste, de a-l pune pe buzele fetelor, de a-l tipări cu litere mari pe afișe. Tache Poporeață! Ar fi avut umor. Cello Viorin e sinistru! Nume de contrabas, nu de om. Uite, eu nu sunt ambițios. Dar dacă aș vrea să fac ceva de soi în lumea asta, ar fi numai pentru plăcerea de a-mi striga numele în auzul tuturor: Buță! O fi el urât, dar e bărbătesc. Nu plânge nici o fată pe umărul unui bărbat pe care îl cheamă Buță."

Judecata lui Buţă are bun simţ şi pune în evidenţă snobismul numelui „Cello Viorin" – precum şi nota caraghioasă a lui „Tache Poporeaţă". Pseudonimul muzicianului sună într-adevăr contrafăcut, artificial, e un surogat – dar îşi îndeplineşte funcţia în lumea snoabă a mondenităţii orăşelului D... sau chiar a Capitalei („Oricum, el era Cello Viorin, compozitor aproape celebru. Cu un an înainte, pe vremea când ea descifra la D... caietul lui de muzică, numele lu avea ceva legendar, nefiresc. Spunea pe atunci Cello Viorin cum ar fi spus Alfred de Musset"). De fapt purtătorul acestui nume de împrumut chiar e un compozitor bun, aşa cum reiese din precizările naratorului de persoana a III-a, ceea ce de fapt accentuează observaţia lui Buţă. În acelaşi timp, Buţă pare a confirma sugestia că Buţă s-ar putea să fie numele său autentic, căci teoria adevăratei bărbăţii se bazează tocmai pe asumarea „etichetei" onomastice.

Portretul lui Buţă se întregeşte în cele din urmă cu imaginea pe care i-o „decupează" Adriana, protagonista care ajunge la concluzia că personajul respectiv poate fi considerat un simbol al adolescenţei lor, dar şi un punct fix al existenţei lor provinciale, în măsura în care rămâne neschimbat în raport cu toţi ceilalţi: „Nu era un simbol şapca aceea de licean, pe care o purta încă, la douăzeci de ani? Şi nu spunea ea că el singur, când toţi foştii lui prieteni se răspândeau în lume şi în viaţă, că el singur rămânea ca totdeauna să creadă liber ce vrea şi să apere ce nu poate, să-şi bată joc de oameni şi să râdă de ceea ce lumea cuminte numeşte realităţi?"

În acest context apare o nouă referinţă la numele personajului: „I se păru atunci Adrianei că numele acela uscat şi fără sunet interior, Buţă, e trist, ca o glumă nereuşită într-o casă de oameni necăjiţi şi, privind cum omul se depărta cu pasul lui lăbărţat, cu mâinile prea mari ca să încapă în buznuare, cu capul înţepenit pe grumaji, avea impresia că are în faţa ei un soi de stindard zdrenţuit al unei lumi care era pentru totdeauna sfârşită şi care fusese adolescenţa lor." Prin urmare, din nou se subliniază lipsa de „nobleţe", de „normalitate" sau de „gravitate" a numelui „Buţă", dar şi contrastul dintre caraghioslâcul acestuia şi imaginea în fond serioasă, dramatică a purtătorului său.

Discrepanţa, hiatusul dintre aparenţă şi esenţă este exprimat retoric şi într-o replică a lui Gelu cu privire la muzician: „Ştiu eu unde sfârşeşte la el poza şi unde începe sinceritatea adevărată? Unde sfârşeşte Tache Poporeaţă şi unde începe Cello Viorin?" Altfel spus, contradicţiile din personalitatea muzicianului (care minte, fantasmează, dar în acelaşi timp reuşeşte să convingă în calitate de compozitor, în care se îmbină aplombul social cu retractilitatea autistă etc.) sunt reprezentate, din punctul de vedere al tânărului Gelu, de contradicţia dintre numele „real", cu aspect rizibil, domestic, şi numele inventat, snob – deşi nu mai puţin de luat în derâdere.

O ultimă observaţie se leagă de prezenţa unui nume de alint neobişnuit, pe care-l utilizează Jean Iliescu-Bardă (suficient de expresiv şi acesta), la adresa planturoasei sale soţii, Elisabeta Donciu, fiica prefectului orăşelului D...: „Bimbiroc". După cum se vede, la capitolul nume proprii ale personajelor, Mihail Sebastian dă dovadă de un umor pe care altfel nu-l prea regăsim în grav-melancolicele sale proze romaneşti.

Octav Şuluţiu
AMBIGEN (1935)

Ambigen e romanul care l-a făcut pe Octav Şuluţiu să fie acuzat de imoralitate, de bună seamă din cauza imaginarului erotic pe care-l etalează în prima sa parte prin notele consemnate de protagonistul cărţii, un funcţionar cu veleităţi de scriitor şi cu un deficit de existenţă ce-l plasează în categoria personajelor de tipul Călin Adam. Asocierea e justificată şi deja marcată: „Să observăm, bunăoară, dorul de însingurare, ce copleşeşte modul de viaţă al lui Di predilecţia lui pentru lumina puţină şi cenuşie, dar mai ales coabitarea cu întunericul, reducerea oricărui efort al trăirii, până la cel vizual chiar, sau la cel al comunicării sociale, tinzând să-l ducă finalmente spre o stare larvară, aspiraţie îmbrăţişată şi de Călin Adam, personajul atât de straniu al *Interiorului* lui C. Fântâneru. Ca şi în cazul aceluia, atitudinea lui Di ţine de o structură psihică deformată, subminată de complexe şi capabilă să se descifreze doar prin intermediul unui interminabil monolog interior."[239]

Cea dintâi jumătate a micului roman, adică tocmai aceea în care sunt etalate fantasmele erotice sau iubirile asexuate ale lui Di, chiar dacă nu construieşte ceea ce propriu-zis se cheamă „subiect", măcar are concreteţe, consistenţa observaţiei directe a unei întregi tipologii feminine – şi drept urmare întreţine interesul cititorului, pe când a doua jumătate (şi mai ales finalul) acumulează nu atât descrieri, obsesii carnale sau portrete, cât lamento-uri, comentarii depresive, astfel că textul se discursivizează, se abstractizează şi, în consecinţă, se banalizează. În acest context, interesul creşte din nou atunci când personajul principal îşi reformulează autoportretul depreciativ în sensul pe care-l anticipase termenul din titlu: „Lângă mine o femeie se simte pură, neviolată de bărbăţia ipotetică a mea. Şi femeilor nu le place să fie candide. Numai femeile cu multă masculinitate în ele mă doresc. Se apropie de mine ca o pradă. Şi eu mă simt atras de ele. Ciudat. Deşi sunt efeminat nu mă atrag bărbaţii. Îi

[239] Nicolae Florescu, „Justiţie pentru cărţile nedreptăţite", prefaţă la Octav Şuluţiu, *Ambigen*, ediţia a II-a, Ed. „Jurnalul literar", Bucureşti, 1992, p. 10.

detest şi pederastia mi se pare abjectă. Mă atrag numai femeile virile. (...) Aş iubi pe toate femeile (nu în mod egal e drept). Îmi plac toate. Şi ceea ce caut în ele e tot femeia. E şi asta o perversitate. Femeia din mine caută alte femei ca să se satisfacă. Perversitate benignă, deoarece femeile nu se grăbesc să o satisfacă. (...) Dar când polul femeiesc e mai tare decât cel bărbătesc? De ce n-a postulat şi această posibilitate filosoful? Sunt femei care sunt mai mult bărbaţi şi bărbaţi care sunt mai mult femei? Desigur că sunt. Aud cum scânceşte în mine o soprană. Dacă aş pune revolverul sub coasta a patra s-ar termina totul. Dar nu se poate. *Ea* nu vrea să moară. Şi nu pot face decât ce vrea ea. În mine e menaj complet cu dominaţia femeii."

Protagonistul se recunoaşte ca fiind „ambigen", acceptând viziunea conform căreia principiul feminin şi cel masculin se pot manifesta egal în fiinţa umană. De aici consecinţa conştientizată a retractilităţii sale feminine, respectiv a atracţiei, totuşi, pentru reprezentantele sexului frumos. Ambivalenţa e, poate, sugerată şi de numele „Di", care rămâne obscur, nedescifrat[240] şi ar fi posibil să sugereze tocmai această intersecţie egal prezentă a celor două principii. Androginitatea personajului, respectiv a numelui, era deja precizată la începutul romanului, într-un pasaj ca acesta: „Sunt urât şi parcă sunt copil. La o vârstă când am întrecut adolescenţa de mult şi când înaintez greu în maturitae, faţa nu arată mai mult decât 20 de ani. Par un colegian hlizit. Sau o fată urâtă. Copilăria asta prelungită în fizic pare femeiască. Părul creşte rar şi în lungimi aproximative. Acum e destul de negru şi de bogat pentru a-mi acoperi bine obrajii. Îl las adeseori neras, pentru a da impresia că sunt bărbat. (...) Rar apar ca şi când aş fi spân. Obrajii netezi ca-n palmă sunt catifelaţi sub pipăit. Lipsa părului şi albeaţa pudrei îmi provoacă ameţeli: sunt ca un androgin. Asemănarea cu acesta, identică, este prinsă şi pe o fotografie făcută cu obrajii raşi. (...) Faţa depilată, de fătălău."

Autoscopia lui Di e jalonată din când în când de astfel de referiri la propria feminitate ce se conjugă cu masculinitatea, subliniind că genul fiziologic e circumscris, concurat, completat de genul pe care-l denotă structura sa comportamentală şi sufletească. La un moment dat exclamă: „Ei! Mă joc cu sufletul meu, ce-mi pasă. Di, femeie absurdă! (Mai bine Dida)." În acest moment, eroul îşi consideră numele „Di" ca nepotrivit pentru a reprezenta dimensiunea sa feminină şi de aceea îl înlocuieşte cu „Dida". Iar autocaracterizarea în termenii feminităţii continuă: „Îmi place să stau întins pe sofa şi să fiu adulat. Satisfacţie pur feminină. (...) Sunt orgolios şi modest ca orice femeie. Orgolios, adică am o mândrie prostească. Sunt însă timid pentru că ştiu că sunt orgolios degeaba. Oare femeile nu sunt la fel? Mai ales fetele, a căror modestie

[240] Nicolae Manolescu îl consideră artificial, laolaltă cu altele: „Di (acesta îi e numele, tot aşa de nefiresc precum sunt Ata ori Elina ca nume de femei)" - Nicolae Manolescu, op. cit., p. 820.

şi timiditate sunt proverbiale. Modest ca o fată mare. Aşa sunt. Tot atât de timid. Ca o fată mare! Şi tot ca ei mi-e groază de brutalitate, de orice tendinţă de afirmare. Spectacolul voinţei dezlănţuite, ameţitoare, îmi repugnă. (...) Am o sensibilitate ascuţită. Sunt nebun după parfumuri, după flori, după tot ce e morbid şi senzual. Stau ceasuri întregi cu nasul într-un trandafir până-l ofilesc de tot, după i-am tras orice urmă de aromă din petale. Stau cu un flacon de parfum, gol de mult, dar păstrând impregnată în sticlă esenţa defunctă. (...) Care femeie nu e ca mine? (...) Femeile primesc şi apoi fructifică. Şi eu primesc. (...) Trebuie să fac însă şi eu ceva. Şi atunci visez, sau citesc, sau mă dedau pradă imaginaţiei. Lectura nu e oare o virtute pur feminină? Şi reveria! Şi visul?"

Autoportretul lui Di devine de-a dreptul voluptuos, prin patima cu care îşi descoperă laturile feminine, cu care îşi dezvoltă „dublul" feminin – acela care îl determină să fie fascinat de prostituata Elina, al cărei caracter voluntar, combinat cu o senzualitate „toridă", îl subjugă şi-l transformă chiar, în finalul romanului (cam precipitat, de altfel), în soţul acesteia. Deşi Di e capabil să se îndrăgostească de femei deloc virile, totuşi alegerea aprigei Elina, care îi declară la un moment dat „Nu vreau să te iubesc", confirmă autentica natură, cea androginică, a protagonistului. Ea pare a fi „bărbatul" în cuplul lor, dovadă şi detaliul repetat al faptului că nu-i dă voie partenerului niciodată să stea deasupra în timpul actului amoros.

În ce priveşte regimul celorlalte nume proprii, în majoritate covârşitoare femine (nici un bărbat nu apare nici măcar ca personaj secundar, cu excepţia pomenirii unui şef de serviciu nenominalizat) trebuie spus că ele sunt relativ obişnuite (cu excepţia unuia precum „Ate" – vezi şi observaţia lui Manolescu de mai sus –, purtat de o studentă pe care, evident, eroul nu va îndrăzni s-o transforme într-o parteneră, sau a lui „Elimer", candidatul la mâna Evelinei): madama Karl e matroana bordelului, Nina e prostituata cu inteligenţă elementară, Judith, unguroaica eterică, fecioară de 17 ani, Ana, bruna statuară ce-l domină începând cu vârsta („O cunoşteam de mult, de când mă purta pe genunchi, când era adolescentă şi eu eram un ţânc.") şi terminând cu înfăţişarea („Ana era o femeie gen vampir. Capricioasă, ameţitoare şi voluptoasă. Dar şi serioasă."), Eveline, fata precoce pe care Di o vede crescând sub ochii săi (şi cu care are o pseudo-relaţie frapant de asemănătoare aceleia a lui Emil Codrescu, personajul lui Ibrăileanu, cu Adela). Este limpede tendinţa lui Şuluţiu de-a propune o tipologie diversificată (prostituata, ingenua, voluntara etc.), drept pentru care şi numele sunt „ataşate" în conformitate. Interesant e că onomastica nu rămâne doar menţionată, funcţional, ci şi „comentată", în general de către personajele însele. Astfel, Nina poartă următoarea conversaţie cu Di:

„– De ce-ţi spune Di?

– Aşa m-a botezat naşul.

– Nu-i mai bine Didi? Didi! E mai frumos. Didi-Didițel.
– Bârrr! Sună cam țigănește. Mai bine spune-mi Anemonă.
– Nu! Didițel e nume de floare.
– Știu: didițeii vineți. Dar îi vând și-i poartă țigăncile și de aceea s-au țigănit și ei. (...)
– Atunci tot Didi să-ți spun?
– Spune-mi cum vrei."

Interesul elementarei Nina pentru numele clientului arată tentația apropierii și dorința de a-i completa identitatea acestuia – acte firești în contextul unei munci ce, deși presupune devoalarea intimității fiziologice, implică și păstrarea unui anonimat profesional. În acest sens, grăitor este modul în care protagonistul se referă la „cea mai veche meserie din lume": „Pe o stradelă înclinată orașul coboară în cartierul caselor denumite prin eufemisme. Aici pensionare în nume cu patru litere oferă serviciu plătit celor care nu au forța de-a izbândi asupra femeilor cinstite." Personajul-narator evită să utilizeze termenul „bordel", sugerând astfel genul de regim pe care-l reprezintă meseria practicată în acest mediu, iar apoi eufemizează referința la prostituate, numindu-le „pensionare în nume cu patru litere", arătând că registrul onomastic al acestora înseamnă un anume tip, cel reductibil la „patru litere".

Ceva mai încolo, întâlnirea cu Nina se încheie tot cu un dialog legat de nume, de data asta al femeii:

„– Am uitat să te întreb și eu cum te cheamă?
– Nina." Mai important este însă comentariul protagonistului:

„Și trec pragul râzând în mine de numele gingaș de spaniolă aplicat pe corpul atletic al femeii. Nina! O etichetă de sticluță cu parfum pusă pe o iapă omenească. Oamenii se silesc să se facă ridiculi și pentru asta îi ajută natura."

Și mai interesantă e remarca referitoare la Judith: „Puținora le convine numele pe care-l poartă și mulți ar fi trebuit să aștepte până-n adolescență ca să-și aleagă singuri pe cel potrivit. Dar din primul moment, văzând-o, i-am bănuit un nume biblic și nobil. Judith era din neamul vibrant al pustei. La suprafața pielii măslinii reliefată în linii accentuate și elegante, se ruginise sângele cald. Nasul subțire și cam lung, ușor acvilin, era turnat în tiparul unei aristocrații medievale. (...) Judith respira noblețea maghiară." Deci protagonistul are intuiția unui nume specific pentru fecioara cunoscută în stațiune, intuiție confirmată; obârșia nobilă se suprapune cu un caracter nobil, pur, spiritualizat, comentat ca atare de către erou. Numele i se citește pe chip, pare a spune Di, ceea ce reprezintă o perfectă corespondență între esența ființei femeii și „aparența" reprezentată de nume.

O mențiune privind toponimele: câte sunt, puține, sunt reduse la inițială, ca și cum ar fi lipsite de importanță: „Eram la stațiunea de băi C."; „Am fost

la T. în inspecţie." Se vădeşte şi la acest capitol faptul că un astfel de roman, de tip „autenticist", prezentând o psihologie particulară (legată mai ales de obsesia androginităţii), tinde să eufemizeze toponimia, dat fiind că miza se află în capacitatea personajului-narator de a se redescoperi pe sine, de a se defini pe sine, cu obsesiile sale, erotice sau identitare, iar nu în zugrăvirea „obiectivă", la scara unu pe unu, a realităţii.

Ionel Teodoreanu
Lorelei (1935)

Melodramatic, liricoid, cu un ritm lent în primele două treimi – şi cu un ritm prea rapid în ultima sa treime –, cu „lipitura" unui „deus ex machina" care accentuează impresia de convenţionalitate (e vorba de moartea eroinei, în urma unei peritonite), romanul *Lorelei* poate fi menţionat sub aspectul onomasticii datorită utilizării ca laitmotiv a numelui de alint al eroinei principale, Luli. Pe numele adevărat Lucica Novleanu, ea capătă din partea prietenei ei mai mari cu patru ani nume de alint care îi „reflectă" vârstele, respectiv modul în care prietena o percepe. Gabriela Nei (numele ei de familie, „Nei", e cu totul insolit, chiar în mai mare măsură decât „Novleanu") o cunoaşte întâi pe fetiţa de cinci ani numită în familie „Cica", (din cauza pronunţiei trunchiate chiar de către fetiţă a lui „Lucica"); în precocea ei originalitate, odrasla Angelicăi şi a lui Teodor Novleanu (alintat de soţie drept „Theo") crede că acest „Cica" provine din acel „cică" de la începutul oricărei poveşti: „Dar Lucica Novleanu era într-adevăr dezagreabilă. I se spunea şi «Cica» fiindcă numele Lucica, dat de părinţi, nu încăpuse încă întreg prin guriţa ei până la trei ani, iar de atunci, mândră se vede că toate poveştile apăreau cu numelei «Cică» drept steag şi goarnă, începea şi ea mai toate frazele cu un «cică» spus c-un fel de trufie zburdalnică de mânzoc care nechează cu capul în sus, scuturându-şi coama.

– Cică tu cine eşti?

– Gabriela Nei.

– Spune şi mata frumos cum te cheamă, o îndemnase tatăl ei, de la spate.

Dar Lucica scuturase capul negativ. Cum era cu putinţă ca o fetiţă ştiutoare de poveşti să nu cunoască numele ei cel care mergea în fruntea alaiului zânelor, zmeilor şi feţilor-frumoşi?...

– O cheamă Lucica, dar noi îi spunem Cica. Ştiţi, e cam sălbatecă, o scuzase zâmbind magistratul."

„Apoi venise faza «Luli-boy»", notează naratorul, referindu-se la aceeaşi perspectivă a prietenei Gabriela: „De când începuse să înveţe englezeşte, Gabriela îi spunea «Luli-boy»." În această perioadă, de „Scufiţă Roşie" (cum

o numeşte naratorul), respectiv, din unghiul Gabrielei, de „băieţel”, fetiţa capătă un nume de alint şi între slujnicele din bucătăria familiei Nei: „La bucătărie i se spunea Luluţa, şi era foarte bine primită.”

Faza următoare, adică noua vârstă, de micuţă domnişoară, implică, evident, încă modificare a numelui, de data asta prin eliminarea lui „boy”; într-o frază greoaie, se face referire la noua „metamorfoză” a fetiţei, respectiv la noua perspectivă a prietenei ei celei mai bune: „Schimbarea din ea faţă de Luli coincidea cu surpriza apariţiei, după o despărţire de patru ani, a unei fetiţe numită «Luli-boy» odinioară, revăzută atunci, pe peronul gării Galaţi, cu mirare, alta deşi aceeaşi, nouă ca şi numele Luli, rămas singur pe buzele Gabrielei, deprinsă ani de-a rândul să-i spuie Luli-boy, adică băieţelul Luli.”

Ultimul „stadiu”, cel al ieşirii din crisalida adolescenţei şi al apariţiei veleităţilor de scriitoare, e reprezentat de numele „Lorelei”, dat tot de Gabriela, după ce îi citeşte textul aruncat de prietena sa: „Ca Ioan pe Isus, te botez în apele Iordanului: Luli, noul cântec. Nu-nu-nu. Îţi trebuie un nou nume, de scriitor... (...) Mânile Gabrielei pluteau pe creştetul ei. Căuta un nume. Părul lui Luli era negru, negru şi, deodată, ca o comoară de aur, din adâncul părului desprinsă, numele se ivise cu silabe blonde ca soarele.

– Lorelei...

Luli o privise întrebător, după o absenţă.

– Lorelei: numele tău de scriitor.

– Glumeşti, Gabico, vorbise Luli dând din cap.

Dar c-o pornire copilărească, apucase numele dăruit, cercetându-l.

– Da, e frumos: Lorelei...

Era în noapte ca şi-n apele Rhinului, numele vechei legende.

– Luli, cunoşti balada lui Heine?”

Momentul include şi referinţa la balada omonimă a lui Heine, oferind explicaţia sursei numelui. Nume care va reveni abia în ultima parte a cărţii, unde va căpăta altă greutate decât aceea a unui joc livresc. Pe de altă parte, tot prin intermediul Gabrielei, e introdusă şi sugestia unei relativizări a valorii de adevăr, a adecvării ca supranume de scriitoare a lui „Lorelei”: „Era într-adevăr Luli o Lorelei? Câteva manuscrise rupte. Şi apoi: «Pe harfa răsturnată a ierburilor tale, Vară...» Atât ştia despre Luli. Şi talentul ei tot o «tăcere» era.”

Dar obiceiul de a boteza nu îi aparţine doar Gabrielei, ci protagonistei însăşi. Astfel, Luli îi zice Gabrielei „Gabico”, extinzându-şi interesul de „nomothet” şi asupra fiinţelor necuvântătoare: „Dăruise odată Gabrielei un pui de cioară, prins de ea. (...) Ion – aşa îl botezase Luli – era un cioroi privilegiat: se îngrăşase din cale-afară, făcând burtă de crap – cum spunea Luli (...).” Probabil că nici numele câinelui şi al motanului de la ţară, de la via din judeţul Tutova, nu sunt străine de Luli, dat fiind că prezintă aceeaşi caracteristică: sunt desemnaţi,

ca şi cioara, prin antroponime, iar nu prin nume din nomenclatorul „obişnuit" al unor asemenea animale de companie: câinele ciobănesc e chemat Gavrilă I-iu, iar „motanul rural" – Gavrilă al II-lea.

În acelaşi plan al onomasticii, cel mai semnificativ şi mai utilizat „termen" rămâne evident „Luli". Fascinaţia lui Catul Bogdan pentru eleva în prag de bacalaureat începe cu numele acesteia, auzit pentru prima dată în gară:

„– Hai, Luli, hai, pleacă trenul.

Silabele numelui sunară în lumină – Lu-li – ciocnindu-se uşoare ca o chemare de pasăre nevăzută, sus, printre frunzişuri de crâng."

Din acest moment, bărbatul cu 19 ani mai în vârstă, în absenţa cunoaşterii persoanei, începe să „brodeze" în jurul numelui ei: „Şi mai ştia despre ea că se numeşte Luli. Asta era ca şi ceea ce vedea la fereastră: forma şi numele absurdului încântător. Acum abia începea să nu mai regrete plecarea la Galaţi, dacă, bineînţeles, Luli... O numise în gând ca pe ceva care i-ar fi aparţiut lui până la Galaţi. Numai până la sosirea la Galaţi, Luli-de-la-fereastra-trenului. Trenul lui Luli... Pe nesimţite, devenise foarte bine dispus. Aşa cum sunt după două cupe de şampanie nebăutorii. Parcă-i venea să se joace cu vorbele, să le versifice glumeţ. Luli rima cu Multa-Tulli..."

E începutul unui proces de fetişizare a numelui, care, cu sonoritatea sa „juvenilă", îi provoacă inclusiv simţul ludic, făcându-l să caute rime absurde. Ori să se dedea unor reflecţii cvasi-poetice, romanţioase: „Deşteptat, întâiul gând fu un nume: Luli. O bătaie de inimă? Da."; sau: „Condiţia lui Luli ca atare – Luli-Luli, o fluturare de păr, o mână întinsă, nişte cireşe, nişte lacrimi – era izolarea ei în vagul câtorva ceasuri de tren cu tei înfloriţi la ferestre."

Urmează o etapă a presupunerilor, a ipotezelor referitoare la numele „adevărat", acela din spatele alintului: „A o căuta şi regăsi pe Luli ar fi însemnat să o piardă. Mai dintâi Luli nu era un nume, ci o alintare. Aşadar, Luli se putea numi Maria, Lilica, Domnica, Linica. Tot ce era condur de Cenuşăreasă în «Luli», silabe căzute din lumina venită de la balul de taină al vereii, devenea pantof de serie cu număr şi etichetă, în numele ei autentic. Apoi această Lilică, Domnică, Linică sau Marie putea să se numească Ştefănescu, Popescu, Ionescu, Teodorescu, Şerbănescu, sonorităţi care-ar fi dat un iz de ceapă parfumului de tei, care o noapte întreagă se numise Luli.

Dar, cunoscută, Luli putea fi un ciclu de dezamăgiri.

O presupunea, de pildă, Lilica Ştefănescu, locuind în strada Eroului necunoscut, no 11 bis. Casă de după război, ca şi numele străzii. (...) Ştefănescu tatăl, şed de vamă la pensie, care şi-a ras barba şi musteţile după război. Mama: Ştefăneasca, o Ştefănească făcând cură de slăbit, ducându-se în automobil la partida de bridge, unde tot mai scapă câte un «soro». Iar Lilia Ştefănescu – Luli în ceasurile de vară ale unui tren – fata lor, impregnată de mediu, chiar dacă s-ar fi jenat puţin de accentele lui tari...

Retractă tot ce gândise. Drum fals. Nimic din Luli nu autoriza o astfel de biografie. Trăsura care i-o adusese la oprirea trenului în gara mică nu se înrudea cu arivismul: mai degrabă cu scăpătarea.

Alt drum. Părinţi săraci. Luptă zilnică pentru viaţă. (...) Poate că nici asta. Poate că Luli era Luli. Poate... Dar, nemaivăzând-o, Luli rămânea Luli: sigur. Şi era păcat să o sacrifice."

După cum vedem, orice ipoteză a originii şi a stării materiale a fetei se izbeşte de sonoritatea „poetică" a lui „Luli", care nu pare a se potrivi unei condiţii concrete şi „vulgare" – şi, în acelaşi timp, unicizează persoana. În acelaşi stil simili-poetic, specific lui Teodoreanu, Catul melancolizează în continuare: „Numele tinereţii era Luli."

Descoperirea numelui „civil" al fetei se realizează în contextul strigării catalogului la examenul de bacalaureat, context care îi provoacă preşedintelui comisiei, recte lui Catul Bogdan, o serie de „panseuri" pe marginea sonorităţii „cazone", convenţionale, a numelor auzite – şi pe care le compară cu „naturaleţea" denumirilor de fructe şi legume strigate pe stradă:

„– Doroşenko Xenia.

– Dobrescu Amalia.

Sunau oribil numele fetelor masculinizate oarecum în catalog. Parcă defilau în uniforme, cu bocanci, pe-o stradă, pierzându-şi silueta de purtătoare de amfore sau de cofiţe cu zmeură, pe care-o au când se numesc Luli. Dinspre oraş, oltenii, cu cobiliţe pe umeri, chiuiau nume de fructe, de legume, dând o replică viguros pitorească păsărilor soprane. (...)

– Novleanu Lucia.

Luli! Luli! Şi mai proaspăt în aerul dimineţii, în marea naivitate a cerului, numele ei venea ca un acord de sonatină cântată undeva de o fetiţă cu cozile pe spate."

Exaltarea protagonistului la aflarea numelui întreg al lui Luli rămâne în perimetrul unei expresivităţi de lirism convenţional, calofil: „Luli era în Novleanu Lucia ca hulubii veneţieni în piaţa San-Marco, învăluind într-o palpitaţie de lumini şi umbre o blândă armonie de marmură.

Lucia Novleanu.

Aşadar, Luli se numea Lucia Novleanu. (...)

Novleanu?... Şi numele acesta îl emoţiona. Avea ceva de mărgean în sonoritatea lui, cum erau broşele bunicelor pentru medalioanele tinereţii lor. Dar s-ar fi putut numi oricum: Ortansa Popescu, Decebala Ionescu. Luli învingea orice. Simpla prezenţă a numelui ei în catalog semăna pe paginile lui trandafirii lui Hafiz, arătând spre cerul albastru cu degete subţiri ca minaretele lui Omar Khayam."

„Luli” rămâne însă numele „propriu” al eroinei, chiar dacă e doar o poreclă de alint, căci i se potriveşte mai bine decât numele din acte, prin graţia sonoră pe care o exprimă. În fervoarea sa de îndrăgostit la prima vedere, Catul îi trimite prietenului Nathan ultima telegramă cu mesajul „Cuvântul magic e Luli”, întărind valoarea de supra-nume şi de „autenticitate” a hipocoristicului, inducând destinatarului propria fascinaţie: „simplul ei nume, notificat prin telegrame, izbutise să dea lui Nathan acea stare sufletească, uitată din adolescenţă, care se hrăneşte cu muzică şi versuri, repudiind ca pe-o vulgaritate ancilară luciditatea inteligenţii, cu rictusul ironiei sau al sarcasmului.”; „Cuvântul magic e Luli. Şi Nathan acceptase magia acestui cuvânt, trăind în preajma doamnei Luli parcă dincolo de actualitate, într-un veac vechi, tânăr numai prin obrajii ei.”

Catul e atât de subjugat de sprinţarul „Luli”, încât, la revenirea din lungul sejur matrimonial, constată (cu o oarecare exagerare, totuşi) că nu mai poate să-şi ţină cursurile, aşa cum îi declară soţiei: „Dar mă simt stângaci în pielea veche a profesorului. Un an întreg n-am spus decât Luli, Luli, Luli. Buzele mele au luat forma numelui tău. Am devenit ca o pasăre care nu ştie decât silabele unui tril unic. Şi acuma trebuie să fac o lecţie unor studenţi.” La care răspunsul, preţios-patetic, al soţiei este acesta: „Nu vreau să fiu numele captivităţii tale. Nici tu al captivităţii mele.”

Faptul că prima scrisoare de la admiratoarea secretă e semnată cu iniţiala „L”, care trimite atât la „Luli”, cât şi la „Lorelei”, nu este, evident, întâmplător. După cum vom afla din desfăşurarea subiectului, „L” chiar e criptonimul pentru Lorelei, pseudonim pe care, „moştenit” de la Gabriela, Luli îl foloseşte pentru a-i întinde soţului său cursa ispitei. Dar în momentul primirii scrisorii, Catul reacţionează în necunoştinţă de cauză: „Acest L îi dădu o bătaie de inimă fiindcă era iniţiala lui Luli. Aşa cel puţin îşi justifică, pentru sine, bătaia de inimă. Dar imediat îşi dădu seama că nu putea fi Luli.” Notaţiile următoare sunt semnul unei fascinaţii similare aceleia faţă de numele „Luli”: „L, L, L. Litera devenise dans: baletul unei litere.”

Când Luli îl întreabă la ce se gândeşte, Catul răspunde: „La nimic”; „«Nimicul» însă avea iniţiala L. Şi răspunsul la întrebarea lui Luli era o minciună. Deşi poate că «minciună» e un cuvânt prea brutal pentru o astfel de nuanţă imponderabilă. Căci în fond se gândea la o femeie care nu exista decât printr-o simplă iniţială. Îşi clasa emoţia, fracţiunea de emoţie, între emoţiile literare. «L» devenea vecină cu Odette a lui Proust, cu Irena lui Turgheniev, cu fetele lui Galsworthy, cu Madala Gray a Clemence-ei Dane – fum. Mai mult ficţiune decât realitate. (...) Dar Luli era soţia lui: o realitate, o certitudine, o adorabilă realitate sigură. Pe când «L» era iniţiala necunoscutului.”

Ipocrizia lui Catul e evidentă şi se accentuează în momentul în care expeditoarea semnează cu „Lorelei” în loc de „L”: „Lorelei... Blondă? Numele era

blond ca teii înfloriţi. Teii, teii de-atunci... Şi deodată se gândi la Luli. (...) Fără să-şi fi pierdut preţul pentru inima şi mintea lui, Luli parcă-şi pierduse unicitatea. Nu împărţea nimic cu Lorelei, care de altfel nu era decât un nume şi un cântec nevăzut la ferestrele primăverii. Dar exista şi Lorelei ca o prelungire emotivă a lui Luli, dincolo de strictul contur al fiinţei ei. Luli. Lorelei. Sunet. Ecou. Acelaşi lucru şi totuşi altceva. Pe Luli o vedea şi o avea; pe Lorelei o căuta fără de speranţa şi poate că nici voinţa de-a o găsi. Lorelei era un semn al necunoscutului."

Lorelei devine simbolul tentației extraconjugale – mai ales din clipa în care crede a o identifica pe Gabriela Nei în persoana lui Lorelei: „Catul Bogdan îi spunea «Gabriela» cu un glas grav, înduioşat şi melancolic, cuprinzând-o pe Lorelei, nenumită, în sonoritatea acestui nume." Iar când descoperă, tardiv, că în spatele „L"-ului și al lui „Lorelei" s-a aflat de fapt Luli, are revelația că „testul" la care fusese supus prin trimiterea scrisorilor îi dezvăluise soției adevărata sa față: „Abea acum înțelegea brusca întristare de atunci a lui Luli, după ce găsise scrisoarea prin care Gabriela își anunța sosirea, pe biuroul ei, știind că el a văzut-o. Atunci şi deodată Luli îşi dăduse seama că Lorelei devenise Gabriela. Dar mândră – tăcuse."

În final, în pragul sinuciderii, Catul are revelația că „Lorelei" o poate desemna la fel de bine pe Luli: „Şi iarăşi, parcă aduse de parfumul teilor, vorbele lui Lorelei îl împrejmuiră. Atât mai rămânea din Luli: Lorelei."

De fapt, din numele Luli mai rămâne ceva: Li, personajul fetiței din romanul intitulat *Bună dimineața*: „Numele ei? Numele ei? Îl căuta într-un văzduh în care rândunelele erau răspunsurile la întrebări. Li. Fetița lui Luli se numea Li.

– Bună dimineaţ, Li. (...)

Fetița lor din vis – Li – nu era decât o silabă a morții lui Luli."

Sonoritatea hipocoristicului „Luli" se reduce la sunetul „asiatic", exotic, „Li". Contracția la simpla silabă reprezintă ultima „fază" a avatarurilor onomastice ale eroinei – şi „simbolul" trecerii sale din „realitate" în ficțiunea romanescă a lui Catul.

Restul numelor denotă intenția de a particulariza personajele, uneori chiar de a le scoate din comun (ca în cazul Lolei Voroneţ, „o picantă repetentă", al cărei nume mixează, după cum se vede, registrul profan, ba chiar demi-monden – Lola – cu registrul grav, sacru – Voroneţ –, într-un „binom" care, tocmai prin alăturarea componentelor sale, generează un efect contrastiv, ironic): moş Ciocârdel, omul de încredere de la via din județul Tutova, Costel Larian, fost elev al lui Catul, eminent licențiat al facultății de litere din Iaşi, doamna Laura Nemoianu, directoarea liceului de fete din Galaţi, domnişoara Puica Negrescu, profesoară de filozofie la acelaşi liceu, preotul Dărângă (cu totul episodic), profesorul de latină Onisifor Brebu, „poreclit «cânele roş, hiena,

ciuma bubonică»”, Aristide Bogdan, profesor universitar, permanent deputat, tatăl lui Catul Bogdan (care poartă un prenume de origine latină, pentru care nu ni se dă vreo explicaţie, dar probabil reflectă cultura juridică a tatălui – şi în acelaşi timp accentuează distincţia şi personalitatea personajului – conferenţiar universitar şi scriitor reputat deopotrivă). Un alt nume care atrage atenţia este „Nathan Sabbetai”, aparţinând devotatului prieten evreu al lui Catul, personaj memorabil, deşi uşor neverosimil prin perfecţiunea sa morală, afectivă etc.; acest Nathan aduce cu sine şi prezenţa meteorică a unui pitoresc personaj feminin cu nume (plus poreclă) de rezonanţă suburbană: „Nathan era bun prieten şi cu Tanţi Solescu, poreclită Sulamita, care la rândul ei era prietenă intimă cu Agatha Bogdan, mama vitregă a lui Catul și a treia soție a lui Aristide. (...) Tanţi Solescu avea piele bronzată de ţigancă (...) făcea aviaţie, automobilism, sky, tenis, călărie şi amor.” În schimb, numele inginerului de poduri umblat inclusiv prin America, bărbat grosolan dar inspirând siguranţă şi putere, devenit amantul Gabrielei, sună cât se poate de comun: Ion Dragomir; e greu de spus dacă alegerea acestui nume e intenţionat ironică sau pur şi simplu intenţionat neutră.

După cum am văzut, poreclele ori numele familiare fac parte şi ele din această lume relativ pestriţă: despre neobositul pretendent al Gabrielei ni se spune că „înainte de-a o întâlni pe Gabriela, Matei Dima era poreclit de camarazii lui «amantul microbilor». Lucra la laboratorul «Babeş», fiind deocamdată conferenţiar universitar.”; Nathan Sabbetai şi Agatha, „mult prea tânăra lui soţie şi a doua mamă vitregă a lui Catul Bogdan”, i se adresează lui Catul, cu familiarul „Tani”; iar lui Aristide Bogdan, „fost prefect de poliţie şi în permanenţă deputat, [care] avea un aspect de lăutar ţigan”, Agatha „îi spunea impertinent «papa Mito», adică, pe franţuzeşte, mitocan.” Luli îl porecleşte pe soţul ei „Sultanul de Argint”, într-o manieră livrescă, pe de o parte ludică, pe de alta, romanţios-kitschoasă, şi datorită dărniciei sale de a o purta vreme de un an prin toată Europa: „Aşa-i spunea uneori lui Catul Bogdan; alteori îi spunea Tuli, ca să fie numai cu o literă altceva decât Luli. Sultanul de Argint îi dăruise mult de tot, ţinându-şi făgăduinţa făcută pe Dunăre de a-i da câte o ţară pentru fiecare deget.” Numele de alint „Tuli”, dat ca să fie cât mai aproape de „Luli” denotă evident afecţiunea tinerei soţii pentru mai vârstnicul ei soţ. Acelaşi personaj, Catul Bogdan, îşi atrage din partea celei de-a treia soţii a tatălui său, Agatha, o antonomază datorată verticalităţii sale morale; prin urmare, ni se spune că aceasta „se mărginise să-l poreclească pe Catul «Călugărul din vechiul schit», clasându-l printre amintiri.” În sfârşit, poate cea mai bizară – dar şi cea mai plină de afecţiune – formă de adresare (căci nu e propriu-zis un nume) o reprezintă „dadaia”, folosită de Luli în anii la care nu e în stare să pronunţe corect cuvintele şi preluată de întreaga familie, pentru acea „ţărancă

posomorâtă care-o crescuse pe Luli cu poveşti, faţă severă şi ochi blânzi.” Dintr-un pasaj care evocă viaţa de dinainte a severei „dadaia”, aflăm: „Cu ani în urmă, dadaia se numise Smărăndiţa Merişor, gospodină din Buhalniţa” (şi fusese soţia unui harnic plutaş pe Bistriţa, Toader Merişor). Dadaia, dădaca, apoi bucătăreasa, iar apoi „chelăreasa” familiei Novleanu, e atât de ataşată de Luli, încât o dată cu creşterea acesteia, respectiv o dată cu schimbarea numelor, îşi modifică şi propria atitudine, care-i reflectă tristețea de a o vedea pe fetiță transformată în „altcineva” decât „Lucica”: „De când însă Lucica devenise Luli-boy şi apoi Luli, dadaia se posomorâse şi mai tare, faţa ei căpătând o uscăţime ascetică, fiind din ce în ce mai tăcută.”

Felix Aderca
ORAŞELE SCUFUNDATE (1936)

Ca majoritatea romanelor science fiction, şi *Oraşele scufundate*, apărut în ediţia princeps sub titlul *Oraşele înecate*, îşi pune atât antroponimele, cât şi toponimele sub regimul unor sonorităţi stranii sau măcar inedite, dată fiind plasarea într-un timp viitor extrem de îndepărtat, acela al stingerii soarelui şi al retragerii omenirii în oraşe submarine. De fapt acest viitor sumbru, cataclismic, este pus sub semnul imaginației unui personaj pe nume Ioan Doicin, un bucureştean operator de cinematograf trăitor în Bucureştiul anilor... 5000, alături de soţia sa, „blonda Ri”. Iată, dacă personajele din „rama” concisului roman au nume relativ normale (Ioan, Ionel) – deşi „Ri” nu intră tocmai în acest registru al unui nomenclator dâmbovițean, şi nici „Doicin” – , în schimb onomastica personajelor din istoria proiectată în imaginar de către operatorul de cinematograf stă sub semnul insolitului: Pi (preşedintele omenirii), inginerul Whitt (director general al Capitalei), inginerul Wann, inginerul Xavier (conducătorul Oraşului Mariana), inginerul Filister (de la Alimentaţie), inginerul Iran, doctorul Harwester (şeful Comisiei biologice), inginerul Santio, Manido, Olivia, Lucia, Sonia. Aspectul mai mult sau mai puţin straniu ţine de o relativă normalitate în contextul în care subiectul e plasat într-un viitor extrem de îndepărtat şi într-un mediu extrem de diferit atât de prezentul vieţii lui Felix Aderca, precum şi de „prezentul”... anilor 5000 în care ne plasează personajul-narator Ioan Doicin. De remarcat că numele feminine sunt mult mai puţin excentrice decât acelea masculine, dar şi că, exceptând nume precum „Pi”, personajele nu sunt desemnate, totuşi, extrem de diferit faţă de epoca scrierii romanului. Străine mai degrabă de mediul românesc decât de vârsta actuală a omenirii, aceste antroponime par să reducă, paradoxal, distanţa dintre prezentul redactării romanului şi viitorul imaginarului său, par să

menţină o atmosferă de oarecare familiaritate cu povestea stingerii omenirii şi a posibilei ei renaşteri adamice prin cele două cupluri rămase în viaţă – dar supravieţuind în medii diferite: unul sub pământ, celălalt undeva între stele. Ficţiunea aceasta de anticipaţie reprezintă cea mai insolită carte a lui Aderca, dacă nu cea mai insolită carte interbelică şi arată încă o dată curajul autorului său de a risca formule şi de a accesa teme şi subiecte mai puţin (sau deloc) frecventate de către prozatorii acelei epoci.

Tudor Arghezi
CIMITIRUL BUNA-VESTIRE (1936)

„Gulică Unanian" rezumă expresiv, urmuzian, condiția ingrată a personajului principal din *Cimitirul Buna-Vestire*. În ecourile diminutivale ale lui „Gulică" se află rezumată condiția sa de marginalizat al unei societăți degenerate și a cărei chintesență e reprezentată de Ministrul cu „funcție" cvasi-onorifică de naş în familia protagonistului. Marginalizarea sa – ca intendent al cimitirului Buna-Vestire, deși doctoratul proaspăt luat îl îndreptățește să aspire la mult mai mult – nu este însă decât aparent o decădere, căci îi oferă detașarea necesară constatării că metropola nu e decât un soi de „cloaca maxima" în care „evoluează" (e un mod de a spune, căci altminteri e vorba doar de stagnare) figuri ale unei galerii pestrițe ce ilustrează tipul baroc al unui *homo duplex*. Mai mult decât atât, des-centralizarea sa își va dovedi caracterul fals atunci când, în partea a treia a cărții, el va deveni una din persoanele cu adevărat importante în lumea invadată de morții-vii. Dincolo de aceste posibile conotații, „Gulică" e un apelativ „familiar", „domestic", are o rezonanță de blândețe naivă cu bătaie peiorativă (lipsește din text orice precizare cu privire la calitatea de nume propriu-zis sau de poreclă a lui „Gulică", ceea ce ne privează de un reper, dar nu scade efectul de expresivitate). Mariana Ionescu îl caracterizează, prin contrast cu femeia care şi-a îngropat cinci bărbaţi, doamna Doancea, drept „replica sănătoasă, a vieţii, factorul de optimism al universului cărţii."[241] Celălalt nume, „Unanian", are sonorităţi grave, sobre, cu o nuanţă enigmatică à la Urmuz, neobişnuită. În acest „Unanian" se află, poate, doctorul în litere şi virtualul profesor, cariera „ratată", ascensiunea socială etc., adică tot ceea ce i se relevase anterior numirii sale ca intendent şi l-ar fi prins în angrenajul său dezumanizant dacă „accidentul" numirii sale ca administrator al cimitirului nu s-ar fi petrecut. Ceva din rezonanţa lui „Unanian" pare a trimite la condiţia de „unicat" sui-generis sau la ideea de unitate a personalităţii într-o lume degradată

[241] Mariana Ionescu, *Ochiul ciclopului*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1981, p. 166.

şi duplicitară, Unanian, asemănat cu Cicikov din punctul de vedere al statutului său de „administrator al sufletelor moarte[242], neavând însă şi defectele escrocului din opera lui Gogol, lipsindu-i în primul rând capacitatea de dedublare a aceluia, mai simplu spus, ipocrizia: „Spre deosebire însă de Cicikov, care alternează cu abilitate măştile pentru a-şi ascunde intenţiile şi a-şi atinge scopul, lui Unanian îi repugnă contrafacerea, transformarea sa într-un personaj histrionic, într-o lume atât de versatilă şi disimulată."[243] Iar sinteza celor două componente antroponimice dă naştere, după cum se vede, unui hibrid care corespunde fondului barochizant al acestei cărţi ciudate care începe ca un satiricon[244], se continuă ca un *memento mori* şi se încheie ca o parabolă: „Gulică Unanian" devine susceptibil de a reprezenta, la nivelul sistemului onomastic al cărţii, relaţia disjunctivă dintre esenţă şi aparenţă, dintre calităţile şi calificarea ce îl recomandă pe protagonist unor profesiuni înalte, respectiv condiţia sa de periferizare. Cele două nume capătă astfel valoarea unui cuplu contrastiv, destul de teatral, de artificios – ceea ce ar confirma, alături de altele, prezenţa trăsăturilor baroce ale cărţii.

Caricatura, armă morală a unui protagonist mai degrabă spectator al *teatrului* vieţii, nu îşi face simţită prezenţa în onomastica romanului decât rar, ca în cazul deputatului Pilaf (semnificativ, în medalionul dedicat lui Urmuz, Arghezi recurge la un joc paronimic în care alături de Pilat este evocat cuvântul „pilaf") ori al „domnului Gumilacev, notabil din Dobrogea de sud". Numele proprii sunt, în rest, relativ comune, cu note „familiste": un profesor de matematică se numeşte Feldea, un alt coleg al lui Unanian e Tiveanu – ovrei duplicitar într-ale religiei –, soţia lui Unanian e Matilda, copiii săi cei mai mici sunt Ticu, Bibi, Dodo, portarul de la minister e un Marin; cimitirul e populat de vizitatori constanţi, cu obiceiuri adesea extravagante, de oameni rămaşi fără tovarăşi de viaţă: doamna Zinescu vorbeşte cu soţul răposat, un anume Toto, domnul Doda vine la mormântul soţiei, doamna Marin – cea care „beneficiază" de unul din cele mai agresive şi expresive portrete –, domnul Niculeţ, domnul Petcu, doamna Doancea, văduvită de cinci bărbaţi în zece ani, fapt care-o trece, în ochii observatorului Unanian, în rândul fenomenelor excentrice ale naturii umane. Toate aceste nume desemnează personaje „în trecere", nici măcar secundare – căci, în fond, singurul personaj autentic este personajul narator (autentic în ambele sensuri, adică al complexităţii, respectiv al moralităţii sale) –, cel mult Ministrul şi soţia protagonistului intrând în categoria personajelor aşa-zis secundare. Totuşi numărul figurilor evocate, fie şi în treacăt, este mai

---

242 „Ca intendent al cimitirului Buna-Vestire, Unanian este şi el tot un fel de administrator al sufletelor moarte." (Adrian Anghelescu, *Barocul în proza lui Arghezi*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1988, p. 49)
243 Ibidem.
244 Cf. N. Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1979, p. 313.

mare. Diferența o reprezintă profilurile anonime, care întregesc panorama expresionistă, „spectacolul derizoriu al patimilor sociale, politice și carnale”[245]

„Ca și în Tablete din *Țara de Kuty*” – notează Mariana Ionescu – „moralistul fixează trăsătura tipică – nu accidentalul –, comportamentul unui caracter într-o situație dată, cum ar fi ipocrizia Ministrului în timpul audiențelor. Drept urmare, în prima parte a cărții, personajele nu au nume proprii, ele sunt desemnate de categoria psiho-socială pe care o reprezintă: Ministrul, Profesorul, Criteriul Unu și Criteriul Doi (adică adjuncții), o nepoată cocoșată, o servitoare gorjancă etc. Atribuit rar, numele – de exemplu Pilaf – are sonorități comice și sugestiv degradante.”[246] Nici Adrian Anghelescu nu lasă deoparte aspectul, semn că nu e unul neînsemnat: „Angajați într-o acerbă luptă de discreditare reciprocă cei doi secretari ai ministrului și-au pierdut identitatea, personificând propriile atribuții, devenind *Criteriul din dreapta* și *Criteriul din stânga*. Un climat al arbitrariului le-a exacerbat instinctul de conservare și de disimulare, transformându-i în rapace, nocive abrevieri ale umanului.”[247] Observațiile sunt pertinente și ne scutesc de a mai insista în această direcție. Totuși se mai poate adăuga faptul că lipsa denominației multor personaje nu are doar funcție caracterizatoare, ci și generalizatoare, ceea ce ține nu doar de orizontul de așteptare al speciei „caracterelor” șarjate până la pamflet, ci și de deschiderea spre parabolă a *Cimitirului Buna-Vestire*, aceasta presupunând, așa cum se știe, o refractare simbolică, deci generică, rezumativă, esențializată a condiției umane. Prin urmare devine firească, și în acest sens, renunțarea deliberată la specificarea numelor proprii, personajele respective deținând rolul, deloc neînsemnat, de a simboliza fețele contorsionate ale Răului.

Categoria cea mai interesantă de nume proprii din *Cimitirul Buna-Vestire* este de bună seamă aceea a numelor celebre, non-fictive la origine, desemnând înviații din morți: „Au fost arestați” – ni se comunică – „următorii pentru port de nume ilicit: Mihail Kogălniceanu, C. A. Rosetti, Veniamin Kostaki și un așa-numit Alexandru cel Bun. Au mai fost prinși, într-alte provincii, un Dimitrie Cantemir, un Tudor zis din Vladimiri, și alții, iar jandarmii mai sunt pe urmele, fugărite prin pădurile Snagovului, Ardealului și ale Bucovinei, ale câtorva șefi de bandă, porecliți Țepeș, Mihai și Ștefan. Toți aceștia au fost găsiți fără hârtii asupra lor, neputând să justifice numele, neavând meserie cunoscută, nici domiciliu, dar fiecare din ei însușindu-și un drept, dintr-o asemănare și dintr-un trecut prea vechi pentru a mai fi controlat.” Dacă tulburarea noastră în fața viziunii escatologice a lui Arghezi este nu mică la apariția în roman a primilor înviați – cei doi morți fără „blazon” onomastic, Oreste Popa și Gheorghe Matei –, gradul de spectaculozitate crește în cazul personajelor istorice

[245] Ov. S. Crohmălniceanu, op. cit., p. 242.
[246] Mariana Ionescu, op. cit., 1981, p. 143 - 144.
[247] Adrian Anghelescu, op. cit., p. 123.

sau al celor aparţinând canonului cultural. Reacţia autorităţilor, previzibilă, este consemnată de narator cu răceală jurnalistică – impresia la lectură este că acesta chiar ar decupa din notificările oficiale – şi se traduce tocmai prin apelul la forma de identificare „civilă”: persoane diverse sunt arestate „pentru port de nume ilicit”. Totodată, aceeaşi autoritate îşi dovedeşte neputinţa şi stupefacţia atunci când menţionează că urmăreşte prin păduri „şefi de bandă *porecliţi* (s. n., M. I.) Ţepeş, Mihai şi Ştefan”; această autoritate tinde deci să găsească neverosimilului o explicaţie acceptabilă, *omenească*, „traducând” declaraţiile sincere ale celor înviaţi în registru normal, sugestia fiind că ar fi vorba de cine ştie ce tâlhari care se folosesc, prin „bunăvoinţa” populară, de nume notorii, acestea însă nedovedindu-se (în viziunea oficialităţilor) decât nişte porecle[248]. Introducerea de către Arghezi a numelui lui Ţepeş are, poate, şi o valoare intertextuală, trimiţând, fie şi doar tangent, la celebra invocaţie eminesciană. Sugestia este întărită de apariţia, firească în noua ordine a lumii, a lui Eminescu însuşi. Procesul – simbolic, iarăşi – intentat unui număr de şaptezeci şi opt de „capi” începe chiar cu acesta:

„Ca să nu fie strigaţi pe numele lor, luat prin uzurpare, şi să nu li se dea nici speranţa unei recunoaşteri, instrucţia îi numerotase.

– Numărul Unu!

Numărul Unu era de faţă.

– Cum te numeşti?

– Eminescu...”

Confruntarea simbolică dintre *numărul* desemnat de autorităţi şi *numele* „adevărat” al celui acuzat pentru o vină pe care nu o are reprezintă de fapt confruntarea dintre general şi particular, dintre, pe de o parte, contra-utopia satirică a unei metropole – în speţă, a unei întregi societăţi – în care mişună la limita umanului Ministrul, Directorul nr. 1, Criteriul Unu şi Criteriul Doi, respectiv Criteriul Uscat şi Criteriul Durduliu ş.a.m.d., iar pe de altă parte parabola salvării prin autenticitate, prin „personalizare” (marca acesteia fiind numele propriu), prin valori autentice – pentru că, în fond, ce altceva sunt aici Eminescu, Matei Basarab, Alexandru cel Bun, Ţepeş şi ceilalţi decât embleme, căci personaje „în carne şi oase”, pregnante, „vii”, nu sunt; autorul nu le dă timp pentru a deveni „independente” în propria carte (aşa cum, de

[248] Mariana Istrate consideră, în mod eronat, că perspectiva autorităţilor este aceea corectă: „morţii dintr-un cimitir învie şi-şi iau nume ale unor personaltăţi culturale şi istorice: Mihail Kogălniceanu, C. A. Rosetti, Veniamin Costachi. Un «golan» sărac se dă drept Alexandru cel Bun, trei capi de tâlhari sunt numiţi Ţepeş. Mihai şi Ştefan. Se realizează astfel un pamflet, în configurarea căruia numele, prin schimbarea referenţilor adevăraţi, constituie principala modalitate de exploatare a expresivităţii epice. Folosirea, într-un context ambiguu, a unor nume foarte cunoscute, cu un denotat bine precizat, pentru a referi la alte persoane, contribuie la accentuarea atmosferei de ciudat şi bizar.” (Mariana Istrate, *Numele propriu în textul narativ*, Ed. Napoca Star, Cluj, 2000, p. 33)

pildă, se întâmplă cu personajele „reciclate" în romanul *Solstițiu tulburat* al lui Paul Georgescu), ci le folosește mai degrabă ca pe niște repere ale valorii contrapunându-le degenerescenței spirituale și chiar fizice a umanității contemporane lui.

Și o ultimă observație: în scena finală, aceea în care crucifixul capătă viață și completul de judecată, atât de sever până atunci cu „falsele" personalități, acceptă adevărul celei de-a doua învieri, Arghezi recurge tot la o sugestie pe temeiul onomasticii, așa cum o subliniază și Valeriu Cristea (sensul în contextul demonstrației sale fiind, însă, altul, de care vom face abstracție): „Personajele pozitive argheziene sunt exclusiv oameni simpli. Legătura dintre aceste două categorii e atât de strânsă încât ea devine uneori mecanică. În finalul de *happy-end* mistic al romanului *Cimitirul Buna-Vestire*, când crucifixul se însuflețește, semn că «A înviat toată lumea, și cei în viață», ultimul și cel mai înverșunat acuzator, convertindu-se în sfârșit și el, își amintește – acum devine personaj pozitiv –, că de fapt pe el îl cheamă *Marin al Lui Pătru*!"[249]. Schimbarea interioară este echivalată unei anamneze („își amintește") la capătul căreia se află „limbul" unui nume propriu ce sugerează simplitate, tradiție autohtonă (vezi forma regional-rurală a lui *Petru – Pătru*) și, într-un fel, simbolistica de tip cristic, prin același *Pătru*.

Petre Bellu
CÂINE VAGABOND (1936)

Protagonistul romanului *Câine vagabond* se numește Apostol Varnava și face parte din „stirpea" eroilor de găsit în proza lui Jack London. Dar numele intră în rezonanță cu altul, mult mai cunoscut: Apostol Bologa. Și, ca și în romanul lui Rebreanu, nu e străin de intenția simbolică: personajul lui Petre Bellu, chiar dacă nu are frământări mistice precum personajului rebrenian, face apostolatul libertății oferite de stradă și de absența oricărei condiționări (vezi titlul) și chiar devine, la sfârșitul romanului, deputat într-un partid agrarian de succes, un partid care, cel puțin teoretic, e interesat de condiția țăranilor și a oamenilor săraci. Poate că aceste sugestii nu sunt atât de marcate încât să fie legate direct de numele eroului, dar, ca și personajul din *Pădurea spânzuraților*, rămâne frapant și revelator faptul că „Apostol" reprezintă numele de botez, iar nu cel de familie... Pe de altă parte, „Apostol" rezonează, oricât de puțin, și cu problematica intoleranței religioase scoasă în evidență de antisemitismul, respectiv de anticreștinismul generate, reciproc „dezavantajos", de condiția

[249] Valeriu Cristea, *Alianțe literare*, Ed. Cartea Românească, București, 1977, p. 201.

semită a soției eroului, Rozalia Blum, respectiv de condiția creștin-ortodoxă a lui Apostol Varnava. Este adevărat, protagonistul recunoaște că nu frecventează biserica, dar se dovedește într-adevăr tolerant, în spiritul promovat de religia sa (nu și de cei care se declară adevărați creștini și își arată intoleranța prin atitudinea antisemită). Un astfel de personaj, altfel nesemnificativ, îi reproșează lui Apostol contradicția dintre nume și purtare, deși este evident că eroul principal se situează deasupra falșilor creștini prin lipsa de prejudecăți referitoare la religia iubitei/soției: „Nici dumneata nu ești creștin, cu toate că porți numele ăsta sfânt de Apostol, n-ai o icoană în casă!".

În general, acest roman ce se dorește subsumat unei viziuni realiste este împânzit de nume „racordate" rolului și stării fiecărui personaj: părintele se numește simplu „Ștefan", plutonierul e un anume „Mitroi", vânzătorul de ziare poartă numele „Niculae", camaradul evreu este „Rotemberg Aron" (care alternează aleatoriu cu „Rotenberg"), camarazii români – „Tiberiu Alexandru", respectiv „Păsculescu Traian", elevul de administrație – „Păcură Vasile" (de observat că atunci când personajul-narator precizează ambele nume, pune întotdeauna în față numele de familie, iar nu pe cel de botez), boierul de viță – „Arghir Negru", circarul bulgar e un anume „Marco" ș.a.m.d. Nu lipsesc nici poreclele: „De la colonel până la ultimul soldat sau hamal din ateliere, toți îl adoră pe locotenentul Pâine. Așa îi spunem noi: Pâinea lui Dumnezeu." Și nu lipsesc nici numele cu semantism potrivit situației pe care o provoacă purtătorul lui: „Avem un sergent dat dracului. Pe nume, Răzmeriță. Ah, ce răzmeriță produce omul ăsta printre noi! Fiindcă ziua doarme, seara până la stingere se trezesc în el porniri dictatoriale. Se simte îndreptățit să ne persecute."

Pericle Martinescu
Adolescenții de la Brașov (1936)

„După ce ne-am despărțit de Dav, m-am lăsat, ca de obicei, învăluit de umbrele melodioase ale nopții – singura și cea mai credincioasă confidentă a mea. Ei îi spuneam totul, ei îi împărtășeam ca unei mame ascultătoare durerile mele, și ea, noaptea, mă mîngîia și mă consola. De data asta eram însă fericit: cunoscusem un nume – *Mina*. La orizontul tuturor zbuciumărilor mele, strălucea acum un simbol. Un simbol – căci orice nume e un simbol. Mina! Ce nume neașteptat...!

Mărturisesc că la început nu mi-a plăcut. Mi-a sunat în ureche fad, anodin, fără nici o rezonanță poetică. Mina! Cine te-a numit așa? Cine ți-a dat acest nume tern, inert, ca o împușcătură cu un cartuș orb? Numele tău ar fi trebuit

să fie o explozie de viață, de bucurie, de elanuri pure, sclipitoare. De ce? De ce te cheamă Mina? Eşti prea frumoasă, ca să porți numele acesta uscat ca un pustiu... De ce nu te cheamă Ofelia, Ligeia, Graziela, Margareta, Diotima? De ce nu porți un nume viu, luminos: Beatrice, Silvia, Eleonora? De ce? Ce înseamnă numele tău, *Mina*? De unde vine el?... Ah, da – *Mina von Barnhelm*, o eroină creată de Lessing. O femeie tînără, frumoasă, generoasă, gata să ducă iubirea pînă la sacrificiu... Dar numele ei nu mi-a plăcut niciodată, fiindcă se asociază în mintea mea cu alt nume, pe care-l agreez încă şi mai puțin: *Nathan der Weise*... Ştii: *Nathan der Weise*, de cîte ori pronunț titlul acesta de operă literară, mă gîndesc la Nastratin Hogea al nostru, Hamletul Orientului... *Mina*! De ce ai un nume care răscoleşte în mine numai astfel de imagini hilare?!...

Şi, totuşi – iartă-mă! – numele tău e frumos, Mina. E frumos ca o floare a deşertului. E frumos ca un munte sub veşmîntul de zăpadă. E frumos fiindcă-l porți tu, Mina!

Mina!... Mina!... Ce uşor te îndrăgosteşti de un nume pe care nu-l puteai suferi... Numele tău e admirabil, Mina... Numai tu l-ai fi putut purta... Da, da – acum văd... Numai viața care e închisă în făptura ta grațioasă şi gravă, în privirile tale catifelate şi stufoase, în zîmbetul tău gingaş şi auster, numai ele puteau fi numite astfel. Mina: e ca un strigăt înăbuşit ce izbucneşte în sufletul meu de cîte ori te văd, Mina...

Şi eşti prietenă cu Rodica!... Ce contrast: un nume de piatră, şi unul de azur... Rodica – acest nume ar trebui să-l poarte o fată zveltă, vioaie, exuberatnă şi uşoară ca o păsărică. Nu prietena aceea grasă, greoaie, a Minei. Pe aceea credeam că o cheamă Berta, sau Suzana, sau Nastasia... Vezi, oamenii ar trebui să fie mai circumspecți, să-şi boteze progeniturile cînd acestea devin individualități împlinite, bine conturate, nu cînd sînt încă materie caldă. Ce nesocotiți sînt oamenii! Dau nume, la întîmplare, unor mormoloci care nu se ştie ce au să devină mai tîrziu. Un nume frumos poate fi întinat de cel care-l poartă, după cum un om cu însuşiri alese poate rămînă mereu în umbră din pricina numelui său anost.

Dar iarăşi, nu este mai puțin adevărat că numele rămîne un simbol transformat într-o realitate şi el e creat pînă la urmă de om, iar nu omul este creat de simbol. Omul sfințeşte locul, cu atît mai vîrtos sfințeşte el un nume! Un nume urît poate să sune frumos, sau unul frumos, poate să pară urît – după cum e omul care-l poartă.

Mina... Rodica... Mina..."[250]

---

[250] Pericle Martinescu, *Adolescenții de la Braşov*, Ed. Callisto, Braşov, 1991, p. 40 – 41.

Mihail Sadoveanu
Cazul Eugeniței Costea (1936)

Nu multe observații se pot face cu privire la onomastica personajelor din *Cazul Eugeniței Costea*, dar acelea care pot fi consemnate își au relevanța lor în contextul acestei istorii atroce relatate, însă, pe un ton relaxat, ba chiar ludic, ceea ce creează un efect neașteptat prin contrastul dintre substanța narațiunii și regimul narativ. „Costea", un nume întâlnit în romanul românesc doar în *Ciocoii vechi și noi*, este atribuit aici, spre deosebire de romanul lui Filimon, unui personaj pozitiv, ceea ce dovedește încă o dată că, în situații și cu referenți diferiți, același nume poate căpăta o rezonanță diferită. În scrierea lui Sadoveanu, „Costea" e atașat unui personaj memorabil prin naivitate, prin generozitate, prin dragostea acordată soției sale, prin anumite reacții și chiar prin judecăți care denotă un mod cu totul particular de a vedea lumea. Astfel că Laurențiu Costea, casier general la Iași, fiul văduvei locotenentului Ion Costea are, de pildă, o teorie cu privire la „originea" oamenilor buni: „Numai fiii de văduvă pot poseda asemenea defecte. S-a observat că fiii de văduvă, crescuți în dragoste, grijă și suferință, sunt singurii care răzbesc, ajung unde se cuvine și-și fac datoria."

Soția sa, Agripina Costea, fiica foștilor învățători de la Vlădeni, Gheorghiță Popa și Smaranda Popa, totodată sora dispărutului Tudor Popa, poartă un nume de rezonanță romană, intrat în tradiția creștină (e numele unei sfinte mucenițe) – și care fusese făcut celebru de către Gala Galaction prin eroina nuvelei *La Vulturi* – dar complet nepotrivit caracterului egoist și materialist al personajului: refuzul de a-și ajuta soțul aflat la ananghie tocmai din cauza generozității acordate ei spune suficient; care soț o gratulează pasional și cu apelativul „ducesă", pe potriva distincției și frumuseții ingratei soții. Așa cum se menționează și într-un pasaj ca acesta: „Viața la Iași a d-lui Laurențiu Costea se cuprindea în marginea acestei îndoite mândrii: soția sa și copila sa. Lumea putea să-și dea samă chiar acum despre splendoarea celei dintâi. Celei de a doua deceniile viitoare îi rezervă o situație vrednică de inteligența și frumusețea pe care le moștenește: inteligența se știe de la cine, iar frumusețea de la o ducesă divină. De aceea și numele ei, care, în limba olimpică, însamnă «bine-născută»." În același pasaj se face referire și la etimologia grecească a numelui „Eugenia" („bine-născută") acordat fiicei, respectiv eroinei principale a romanului. Hotărârea numelui îi aparține tatălui, însă se subliniază faptul că ar trebui să-și aibă originea în nomenclatorul creștin, atunci când, la întrebarea proaspătului părinte, „Ce nume-i punem?", socrul său îi răspunde: „De-ar avea biata fetiță atâta noroc și atâtea mii de galbeni câte nume sunt în sinaxar; avem de unde alege și pentru dânsa, unul."

Aproape imediat aflăm şi numele ales de Laurenţiu Costea: „Numele ei va fi Eugenia.” Reacția socrului sună bizar, dat fiind proaspătul apel la lista numelor creştine: „De ce Eugenia? Noi credeam că să-i punem numele Cireşica.” Răspunsul tatălui va corecta, însă, propunerea socrului: „Cireşica? se miră casierul. Într-adevăr, frumos nume. Dar hotărârea mea e luată, şi numele copilei mele va Eugenia.” Prin urmare, în ciuda frumuseții numelui sugerat („Cireşica” – nume popular, extras din mediul vieții la țară al comunei Vlădeni, acolo unde se naşte fetița şi unde trăiesc bunicii acesteia), exaltatul tată alege un nume cu pedigree creştin – şi, deci, investit cu oarecare protecție divină. Din păcate, această protecție onomastică nu va funcționa – sau există doar din perspectiva faptului că într-adevăr eroina se dovedeşte o fetiță extrem de inteligentă, de intuitivă şi de morală.

Câteva momente mai târziu, în exaltarea sa de proaspăt tată, Laurenţiu Costea revine la nume, însă dându-i o formă diminutivală, respectiv afectivă, cea care se regăseşte şi în titlul romanului, dar şi în permanenta sa utilizare de către personajele din jurul eroinei ori de către naratorul heterodiegetic: „Ca să fiu tată de familie, trebuie să am un copil; iar acest copil nu-i al meu până ce nu-l declar. Aşa că întâi trebuie să-l declar, şi atunci devin tată de familie. Numele copilei mele va fi Eugenița. Se împotriveşte cineva?” „Nu se împotriveşte nimeni”, i se va răspunde, cu toată grija, dată fiind constatarea surescitării de care dă dovadă exaltatul tată; care, într-adevăr, autorităților (reprezentate de Neculai Cumpănă, „primarele”, Temistocle Foişor, notarul, şi Aristide Foişor, perceptorul) le va declara numele „Eugenia”, dar după aceea îşi va apela fata cu mai caldul, mai afectivul „Eugenița”. Afectivitatea este, ca în multe alte cazuri, exprimată prin diminutivarea onomastică (prin hipocoristice), aşa cum se întâmplă şi atunci când micuța Eugenița se adresează bunicii cu „Anda” (de la „Smaranda”) sau chiar „bunicuță Andă” ori când aceeaşi Smaranda îi spune soțului ei „Gheorghiță”, iar Agripina îi comunică Eugeniței că păpuşa adusă în dar se numeşte „Lizuca” (nume care aminteşe de *Dumbrava minunată*). Inspectorul financiar Mihai Columbaru, al doilea soț al Agripinei, apare menționat întâi drept „Micu Columbaru”, „Micu” apărând ca un hipocoristic, dat fiind că e utilizat cu afecțiune de către soția sa şi de către cei apropiați.

În contrapondere, atunci când se doreşte impunerea unei distanțe sufleteşti, se recurge la numele de familie – ca atunci când micuța Eugenița refuză afecțiunea tatălui vitreg şi îi spune „Columbaru” (în nici un caz „Micu”). Agripina şi Smaranda îi reproşează această formulă, respectiv atitudine, dar inteligenta Eugenița găseşte întodeauna replică, aşa cum reiese din relatarea necăjită a mamei sale: „De ce-i spune tatălui ei vitreg pe nume. «Aşa-i porunca d-lui Columbaru»... a zis ea.” La toate mi-a răspuns ca un drăcuşor.”

Aceeaşi Eugeniţa dă dovadă de bun-simţ şi de respect, recurgând la numele adevărat al noii slujitoare din casa de la Iaşi: „– Cum te chiamă? o întrebă d-şoara Eugeniţa.

– Mă chiamă Aglae, duduie. Dar mata spune-mi Mariţa, cum îmi zice cuconiţa.

– Ba eu am să-ţi spun Aglae."

Nu de acelaşi respect dăduse dovadă mama eroinei, femeie cu apucături de snobism şi de parvenită (în fond e fiica unor învăţători de ţară, ţinută „pe braţe" de primul soţ şi îmbogăţită de cel de-al doilea), căci am văzut că îi spune slujnicei „Mariţa" în locul numelui autentic, după capriciile ei, manifestate de timpuriu, aşa cum reiese din hilarul dialog purtat cu Laurenţiu Costea, primul soţ, cu privire la unul din motivele pentru care doreşte să-şi concedieze bucătăreasa; când soţul o întreabă de ce vrea s-o dea afară, ea răspunde: „– Am să-ţi spun îndată. Mai întâi are tupeul s-o cheme ca pe mama.

– Schimbă-i numele: zi-i Ileana; pe toate bucătăresele le chiamă madama Ileana.

– Acuma nu se mai poate, e târziu."

Toanele Agripinei nu se opresc aici, întrucât câteva replici mai târziu pare să fi uitat că a rebotezat-o pe bucătăreasă; când soţul o întreabă „Dar cu madama Ileana cum facem?", răspunsul este:

„– Care madama Ileana?

– Cu bucătăreasa.

– Mai întâi n-o cheamă madama Ileana; o cheamă Smaranda şi-i o biată femeie foarte cumsecade. Nu înţeleg ce ai cu dânsa."

Un moment mai târziu, când soţul îi reproşează că maltratează cuvinte precum „revolver", dialogul purtat pare să ne trimită la absurdul unor schiţe caragialiene sau al pieselor lui Ionescu: „– (...) Levorveru-i levorver. Ai să spui că nu-i levorver?

– Ba nu. Spun cum pofteşti.

– Asta este; am ajuns umilită şi batjocorită: spun «levorver» ca madama Ileana de la bucătărie. N-ai să spui acum c-o chiamă Smaranda.

– Nu.

– Ba spui.

– Bine, spun."

Dialogul pe marginea numelui bucătăresei nu reprezintă decât una din modalităţile de caracterizare, poate cea mai eficientă şi expresivă, a acestui personaj.

Totodată apar nume mai mult sau mai puţin plastice: Manafa (baba surdă care îi slujeşte pe bunicii Eugeniţei), Iorgu Meşter (doctor, vărul Smarandei Popa, personaj memorabil prin comportamentul cam „zăticnit"), Haralambie

Gât-Gros (omul angajat să taie lemne la Vlădeni şi al cărui nume pare să fie o poreclă sau provenit din poreclă), Savastiţa Cărăbuş (fata fierarului, ţigancă, devine dădaca Eugeniţei).

Alte nume sunt „doar" conforme cu originea, statutul etnic sau social al purtătorului: Misalian, comerciantul de mobile (armean), cucoana Aneta, moaşă (româncă), Ghiula Farcaş, bătrân slujitor (ungur), Solomon, patron de crâşmă (evreu), Emil Marcus, bancher (evreu), Ihil Canter, zis şi „Spaniolul", bancher (evreu), Kopel, bancheri (evrei), Toni, antreprenor (italian), Carolina Bruno, colegă de pension a Eugeniţei, sora lui Marcel Bruno, amândoi copii ai inginerului Amadeo Bruno şi ai soţiei sale Matilda (italieni). Ori pur şi simplu „neutre", fără expresivitate explicită sau intenţionată: „Chirică şi Turcu, ţiganii lăutari, cei mai uriaşi mai urâţi lăutari din câţi s-au văzut", Balaban (comisar), părintele Atanasie Bogrea (preotul cel bătrân), Ghiţă Dumitrescu (ajutor de casier), Aneta Mavrocosti (mătuşa povestitorului) – nume care aminteşte de personajele centrale ale *Nopţilor de Sânziene*.

Nu lipsesc nici poreclele: Bercu Prinţu crâşmarul, „jidov de treabă", e „poreclit şi Dreptarul, din pricină că era veteran din războiul independenţei"; dată fiind forma acestei porecle, ea e utilizată chiar de către povestitor la modul articulat: „Atunci i se dezlegă şi *Dreptarului* [s. n., M. I.] limba"; acelaşi personaj îşi exprimă la un moment dat concepţia anti-cratyliană asupra numelui: „Parcă ce are a face numele lucrului? Să fie lucrul în sine bun." Un bancher român e pomenit drept „Constantinescu Hărăpilă" şi aflăm că „pe lângă toate, era urât foc, şi negru întocmai după cum îl arăta porecla".

În altă ordine de idei, tot de nume se leagă şi marcarea momentului de cumpănă prin care trece Laurenţiu Costea în clipa în care realizează că propria soţie, pe care o înconjurase cu dragoste şi cu răsplata nenumăratelor şi scumpelor daruri, refuză să-i dea suma necesară plăţii unei datorii care îl dezonorează: „Aude, însă nu mai cunoaşte glasul; e un glas străin, căci glasul aceleia care nu mai are nume nu poate fi decât străin, nici faţa celei fără nume nu poate s-o mai vadă, deşi el însuşi stă pe scaun, în aceeaşi sufragerie unde, în atâtea rânduri, acum câteva veacuri, a fost aşa de ridicol de fericit." Reacţia lui Costea implică, după cum se vede, realizarea faptului că soţia lui se comportă ca o străină – iar această distanţare se manifestă prin obnubilarea numelui („glasul aceleia care nu mai are nume"), adică a mărcii de identificare personală; propria soţie i-a devenit instantaneu străină, căci numai o străină ar putea să-i răspundă cu atâta răceală la rugămintea de a-l ajuta într-un moment dificil şi să-l determine, în cele din urmă, să recurgă la sinucidere.

Şi tot de nume vine vorba atunci când Eugeniţa, copilă fiind, dovedeşte intuiţii de-a dreptul tulburătoare, care trec de normalitate. Astfel, dintr-un dialog cu bunica sa aflăm că fetiţa „ghiceşte" numele unui personaj dintr-o

fotografie, lucru teoretic imposibil: „– (...) Am văzut pe băieții cei cu părul lins din fotografie. Unul are nasul strâmb: pe acela trebuie să-l fi chemat Costăchiță.

– De unde-ți vine ție în minte asta?

– Nu-mi vine în minte; mă uit şi văd că aşa este: pe acel băiat cu părul lins şi cu nasul strâmb nu-l poate chema decât Costăchiță.

– Hm! Ciudat! suspină bunica. Într-adevăr, aşa l-a chemat. Acela a fost fratele mai mare al bunicului. Celălalt, care nu are nasul strâmb, e bunicul. Îl chiamă Gheorghiță."

Acesta reprezintă unul din cele mai bizare momente din roman şi e legat, după cum se vede, tot de un nume propriu; în cazul de față, nu numele în sine are importanță, ci faptul că fetița îl cunoaşte, deşi n-ar avea cum.

Ionel Teodoreanu
ARCA LUI NOE (1936)

Roman fără pretenții, cu o vagă intenție parabolică (vezi metafora Arcei lui Noe), conglomerând portrete memorabile (la acest capitol excelează, aici, Teodoreanu, printr-o vervă satirică departe de lirismul *Medelenilor*) şi câteva episoade cu farmec (escapada în aşa-zisele catacombe, meciul de tenis), fără a dezvolta epic sau dramatic premisele raporturilor dintre personaje (exceptând finalul abrupt în care apare o tentativă de viol), *Arca lui Noe* etalează, tocmai prin galeria de figuri, o serie de nume şi/sau porecle care contribuie la pitorescul profilurilor.

Despre o aprigă olteancă, licențiată în litere şi excelentă dactilografă, ni se spune că „înainte de-a deveni englezoaică prin căsătorie, Carmen Jianu devenise Miss – pentru colegele ei – prin frumusețǎ." Numele „Jianu" reprezintă o legătură conştientizată cu locul de origine, pe care şi-l respectă inclusiv prin gestul extrem de-a o bate pe o anume Şaia Midwanski, „o evreică din Basarabia", tot dactilografă, care îndrăznise să-i ademenească soțul, pe englezul Arthur Clarke. Cât de importantă este originea pentru această eroină, respectiv cât de „propriu" numele de familie, înțelegem dintr-un pasaj ca acesta: „După câteva luni devenise doamna Clarke, despărțindu-se cu o uşoară strângere de inimă de numele ei de până atunci, Jianu, care o lega de Oltenia." Totuşi, odată cu trecerea timpului şi cu grijile pentru fiică (purtând bineînțeles un nume străin, Yolanda), „olteanca" îşi diminuează atitudinea, iar această schimbare este legată tot de reprezentarea prin numele care evocă râul ținutului de obârşie: „Şi într-atât nu mai era Carmen Jianu – ca Oltul vâjâise numele ei în trecutul Olteniei – încât nici curajul de a-şi face singură dreptate nu-l avea. Astfel batjocorită, o Carmen Jianu ar fi luat toporul, şi-ar fi făcut cruce, şi ar

fi lovit în numele Tatălui. Dar nu mai avea nici biserică, nici mâinile năprasnice ale faptei jiene." Naratorul insistă asupra omonimiei dintre denumirea râului şi cea a femeii, ca şi cum numele acesteia ar reflecta o calitate intrinsecă personajului, nu o simplă „etichetă: „Carmen din Oltenia, de pe vremea când era o mică Jiancă în săniuţă, în copaci sau în apele Oltului".

Numeroase porecle „populează" această „carte de vacanţă" a lui Teodoreanu, începând cu acelea referitoare la frumoasa olteancă şi la urâtul englez: „Colegele lui Carmen îl porecliseră «Englezul lui Carmen», ceea ce marca o subtilă concesie şi poate o şi mai subtilă intuiţie a viitorului, faţă de epitetul «maimuţoi» de la început, alăturat superlativului estetic «Miss Carmen». «Englezul lui Carmen», adică englezul care-i face curte lui Carmen, nu lui Miss Carmen. El nu mai era maimuţă; Carmen nu mai era Miss. Un fel de formulă profetică, în care dificultăţile erau aplanate. Căci dacă i-ar fi spus «Maimuţoiul lui Miss Carmen», ar fi proclamat arogant certitudinea lor că o fată de frumuseţea lui Carmen Jianu nu poate accepta să fie soţia unei jigodii."

Ameliţa Lerescu are parte nu de o poreclă, ci de două, şi ele binemeritate: „Glasul era acru, strident şi lătrător ca de căţeluş de babă, din aceia cu ochi bulbucaţi de insectă (...) predestinat parcă ocărei, injuriei, cicălelii (...). De altfel, vecinii, servitoarele şi băieţii care strâng mingile de tenis o porecliseră unanim: «Căţeaua». Pe vremuri, se numea pe atunci domnişoara Ameliţa Corlăţeanu, fusese campioană de tenis a României. Acuma însă, altele tinere îi luaseră locul, acrindu-i orgoliul şi înverşunându-i limba. Pe terenurile de tenis era poreclită între jucători «ţaţa Maxplay», după marca rachetelor cu care teroriza sportul alb." Viaţa pe care o duce furnizează lumii bucureştene pretextul încă unei porecle, doar că de data asta în corelaţie cu numele mici ale soţului şi ale amantului en titre, destul de apropiate ca sonoritate: „consorţiul A. G. G." – de la „Ameliţa", „Geo" (George, soţul) şi „Gigi" (Gigi Pavli, amantul, preşedintele Curţii de Justiţie); prin analogia cu ocupaţia celor doi bărbaţi din viaţa Ameliţei, trio-ul este numit „abreviativ: A. G. G., adică consorţiul Ameliţei."

Istericalele, infatuarea, prezenţa la propriu zgomotoasă a fostei campioane de tenis par să fie sugerate chiar de numele mic, „Ameliţa", care probabil datorită „ţ"-ului, a sonorităţii ascuţite a acestuia, în combinaţie cu vocalele, dă impresia de stridenţă (asociată zgomotului făcut de tren), cel puţin fetei Yolanda: „Doamna cu păr vopsit venise foarte supărată, ca într-un film în care se spărgeau multe farfurii. O chema Ameliţa, Ameliţa, Ameliţa. Yolanda rostogolea numele în huruitul roţilor, ascultând cum se sparg farfurii în numele Ameliţei. O amuza foarte tare gândul că ascultă un nume ca o muzică. Nu ca o muzică. Muzica e altceva. Ca un zgomot. Ameliţa, Ameliţa. Roţile trenului spuneau Ameliţa, Ameliţa..."

Nici generalul Anibal Filimon, paradox ambulant al asocierii unui trup şi unei înfăţişări bonome şi derizorii cu însuşiri militare ieşite din comun, nu poate scăpa de poreclă: „poreclit în cercurile militare «pisicuţa din Moldova», era temut cu zâmbetul. Deficitul de bărbăţie şi marţialitate îi îngreuiase la început cariera militară, deşi era şef de promoţie. La şcoala militară i se spunea «duduia» şi «fetiţa». (...) «Pisicuţa din Moldova» ajunsă general era mai temută decât cel mai sonogeni tigri ai comandamentului militar." Efectul de contrast este speculat comic de către narator (un narator extrem de subiectiv, de ironic, dacă nu maliţios, care nu lasă cititorul să-şi facă propria opinie), inclusiv, iată, prin poreclă, dar şi prin contraponderea virilizatei, dominatoarei „cucoana Agripina, huşanca lui soţie care-l ţinea din scurt cât timp erau împreună". Intervenţia ei, asociată unei adevărate şi ultra-rapide incursiuni „militare", concretizată prin bătaia aplicată prezumtivei amante (Baby Rozeanu) şi prin „îmbarcarea" imediată a soţului, confirmă imaginea oferită de narator inclusiv prin numele „Agripina", care rezonează foarte bine cu profilul şi acţiunile bărbăteşti ale personajului.

Dar apogeul virilizării îl reprezintă Frau Irma Blächer, patroana de la Borsec, descrisă în termeni precum: „Frau Irma domina Borsecul aşa cum Ceahlăul domină Moldova. Ea era personalitatea rezumativă a Borsecului." Impresia covârşitoare a „teutonicei" femei se regăseşte şi în detaliul plin de umor al modului în care altfel stăpânul pe sine Bob i se adresează: „Bob fu atât de impresionat de marţialitatea lui Frau Irma, încât făcu un involuntar, dar expresiv joc de cuvinte, adresându-i-se cu formula:

– Herr Frau...

– Danke schönn, fräulein Bob, îi răspunse Frau Irma care prinse de la început mare simpatie pentru Bob."

De observat că Frau Irma face dovada prezenţei de spirit, prin ironia conţinută în expresia „fräulein Bob" (care ne aminteşte de obiceiul Olguţei din *La Medeleni* de a numi „duduie" pe tinerii bărbaţi care nu i se adresează direct cu numele, ci cu „domnişoară"). De altfel, inteligenţa nemţoaicei reiese şi din capacitatea de a se adapta clienţilor, oferind fiecăruia altă faţetă a sa, printr-o viclenie care-l face pe pictorul Ancuţa să o poreclească „Ulise": „Frau Irma era mereu, dar cu oportunitate, altceva – adică altcineva decât cel sperat – pentru cei care-i solicitau reduceri băneşti invocând vreun merit, vreo însuţire individuală sau rasistă, ori promiteau recunoştinţă şi reclamă. Ceea ce-l determinase pe pictorul Ivan Ancuţa s-o poreclească Ulise, aducându-i astfel omagiul unui superlativ de viclenie, nu de evreism, căci după cum se ştie, homericul născocitor al calului troina n-a introdus un Iţic în Troia, ci pe greci."

Recordul numărului de porecle îl deţine însă personajul Bob, cel mai ataşant dintre membri „Arcei" Borsecului: „Bob, Bobi, Bobiţă, Biţă, Bibiţă,

Biţulachi, Boţi, Boboţi, Bimb, Bo, Bic, Bichi, Bi. Şi mai ales Bob. Astfel de nume şi porecle cu caracter vocativ, prounţat vocativ, ar da poate impresia că unicul lor deţinător e un căţelandru jucăuş. Bob Rafael însă, n-avea decât două picioare foart euşor proiectate în dinapoiul camarazilor săi din clasa a patra – abia trecuse într-a cincea – de la «Sfântul Sava». Pluralitatea acestor apelaţiuni, mai degrabă compatibilă cu un patruped de genul fox. Avea totuşi un sens şi o logică. După cum se vede, numirile lui Bob nu vădesc un caracter persiflant, caricatural, ci un caracter apelativ, dovedind permanenţa unor raporturi pronunţat dinamice între Bob şi camarazii săi. Numai din simpla lor enunţare se vede că Bob nu era un izolat, ci o fiinţă sociabilă, mereu solicitată de camarazi, mereu numită, mereu chemată, mereu strigată, determinând o reacţie exclamativă. În esenţă, multiplicitatea acestor porecle e un cor antic, alcătuit numai din glasuri soprane, care afirmă că Bob e un băiat simpatic, un băiat „fain”, în terminologia proprie clasei lui liceale. E curios însă că şi cancelaria avea aceeaşi părere despre el, cu toate că notele din catalog, fără să atingă repetenţa, nici corijenţa, erau cu totul lipsite de monotonia notelor premianţilor. (...) era singurul elev pomenit şi acceptat de profesori cu porecla, nu cu numele de familie (...).”

Prin urmare, pluralitatea poreclelor[251] este explicată prin succesul social al eroului, prin simpatia de care se bucură, inclusiv din partea profesorilor, prin dinamica raporturilor sale cu prietenii, colegii, familia etc. Chiar „Bob”, care stă la baza tuturor variaţiunilor onomastice, pare să fie un hipocoristic, a cărui asociere cu numele de familie (sic) „Rafael” determină un efect antifrastic ce contribuie la augmentarea simpatiei cu care atât naratorul cât şi personajele îl înconjoară pe purtătorul său; aceeaşi figură a antifrazei o detectăm în „Tincuţa Rafael”, numele mamei (pe care fiul îl reduce la hipocoristicul „Cuţa”); numele de botez al tatălui nu-l aflăm, ci doar ocupaţia foarte serioasă: aceea de inginer şi de director al unei uzine metalurgice.

Dar Bob are parte, ca majoritatea personajelor, de încă o poreclă, de data aceasta provenită din asocierea sa cu colegul său Mihăiţă Milescu: „Nalt, slab, palid şi blajin, pe cât era Bob de mic, plin, rumen şi zurbagiu. Perechea lor şcolară impunea porecla Pat şi Pataşon. Bob însă nu o tolera decât pentru Mihăiţă căruia-i spunea Pat, Mihăiţă spunându-i lui Bob, ca şi ceilalţi colegi.” De observat că personalitatea lui Bob (scoasă în evidenţă şi de ascendentul asupra Yolandei şi a lui Mihăiţă, dar şi de victoriile la tenis asupra Ameliţei şi a lui Loţi Zoltay) reiese şi din faptul neacceptării poreclei. Pe de altă parte,

[251] Această abundenţă e înregistrată maliţios – şi nepotrivit – de către Călinescu, trecând-o la capitolul verbiaj adolescentin: „Falsă a devenit demult şi simularea oratorică a tinereţii cu chiote şi risipă de cuvinte: Bob, Bobi, Bobiţă, Biţă, Bibiţă, Biţulachi, Boţi, Boboţi, Bim, Bo, Bic, Bichi, Bi.” (George Călinescu, *Istoria...*, p. 757.)

aceeaşi personalitate cam caustică (de care colegul său Mihăiţă devine conştient în timpul meciului de tenis cu Loţi Zoltay) şi în care se întrezăreşte defectul „dublei măsuri" îl determină pe Bob să recurgă la porecle destul de răutăcioase chiar la adresa prietenului său care tocmai trece prin faza unei urâţiri fizice datorată vârstei postpuberale: „Bob îi spunea în intimitate, de când se sluţise, «Del Monstruozo», opunând judecăţilor lui o bombăneală indignată. Bob se simţea alături de el ca un fel de Sancho Panţa faţă de Don Quijote, adică pe pământ, pe pământul realităţii şi al bunului simţ, în măsura în care «Del Monstruozo» plutea printre nouri şi mori de vânt."

Simpatia invidioasă a Ameliţei, care tocmai e înfrântă la tenis de către acelaşi Bob, se manifestă şi prin modul maliţios-ludic de a-l numi, trădându-şi atitudinea prin articularea numelui propriu (permisă de faptul că „Bob" e omonim cu substantivul comun „bob"): „– Mare secătură mai eşti! Cum îţi zice?

– Bob Rafael.

– Bobul dracului!"

În acest context, expresia „Mă Bobule" devine mod curent de adresare al Ameliţei, subliniind familiaritatea şi protecţia pe care i-o acordă, în ciuda faptului că Bob nu prea are nevoie de ea. Bineînţeles că atunci când naratorul preia perspectiva personajului cu pricina, adoptă şi formula respectivă: „Ameliţa, de când se resemnase protector să fie învinsă de Bobul dracului, juca fair-play cu vervă şi fără nervi."

„Baby Rozeanu" este numele englezo-român sub care logodnica „avocatului comercialist Marcel Lieblich care se îmbrăca la Viena" îşi ascunde adevăratul nume, Betty Rosenfeld – gest revelator al atmosferei antisemite surprinse în treacăt de Teodoreanu în acest roman (aici intră şi atitudinea declarată a Ameliţei). Evocată şi sub formula refrenului „Nu mai plânge Baby", întruchipare a cochetăriei simpatice, Baby Rozeanu are şi ea apetenţă pentru porecle: „Marea Ducesă: aşa o poreclise Baby cu o justă intuiţie pe Sandina Milescu, fără să-şi dea seama dacă ironia sau invidia îi dictase acest diagonistic. Apoi «Pat şi Pataşon», poreclă valabilă după cum se ştie, de la liceu, pentru Bob şi Mihăiţă, ceea ce dovedeşte că Baby avea o eclectică documentare cinematografică." De remarcat coincidenţa de perspectivă asupra personajelor, căci Baby recurge la porecle deja „validate", atât în cazul perechii de prieteni, cât şi în cazul Sandinei Milescu, pe care la rândul său Ticu Stamate o numise tot „Ducesa".

Ticu Stamate, proaspăt student, loază iremediabilă, unul din puţinele personaje antipatice ale romanului, are parte de un portret acid din care nu lipseşte precizarea hipocoristicelor din copilărie şi adolescenţă, nici menţionarea momentului în care cel mai ridicol dintre acestea e înlocuit de unul mai „adolescentin", la vârsta la care, aflăm, se hotărăşte să nu mai apeleze la falsele

adeverinţe medicale care-l scutiseră de obligaţiile şcolare (prin intervenţia tatălui său, deputat liberal): „Aşadar, Ticu – Ticuţă, Ticuşor sau Cocuşor pentru cei de acasă – fusese crescut în puf (...). Abia în clasa a opta, Cocuşor, devenit Ticu, se hotărâse să fie sănătos; până la recrutare. Între timp însă, evadase din unicatul dragostii solitare, cunoscând-o pe Mariţa, asistenta şi femeia de încredere a mamei lui."

Episodul ridicol al apelului sexual la Mariţa (nume potrivit pentru servitoarea „bine făcută", cam vârstnică şi cam tâmpă) nu e decât preludiul unei aventuri similare la Borsec, pentru acest libidinos Ticu al cărui interes erotic pentru servitoarea Iulişca se traduce la un moment dat printr-o comparaţie cu totul surprinzătoare a desinenţei numelui unguroaicei cu o parte anatomică: „Iulişca, da. Era cărnoasă, picant cărnoasă ca şi numele ei în care terminaţia «şca» răsărea ca un sân stârnit. I-ar fi convenit să-i aducă Iulişca în odaie cafeaua cu lapte."

De altfel, aceeaşi Iulişca este descrisă tot în termenii unei comparaţii care aduce aminte de stilul înzorzonat, „siropos" al lui Teodoreanu cel din *La Medeleni*: „veselă şi rumenă ca un cireş scuturat de copii"; galeria femeilor care deservesc pensiunea lui Frau Irma e completată de Erji – „o adevărată Madonă brună" – şi de Manţi – fiica bucătăresei Roza –, cea fascinată de Bob şi supusă unei drame neprevăzute atunci când acesta devine adversarul lui Loţi Zoltay, adică al unui reprezentant al propriei etnii. Episodul acestei confruntări reflectă, metonimic, o bătălie între etnii, iar tânărul Loţi capătă, în acest context, o poreclă din partea înfocatei Ameliţa: „Aşadar rivalul lui Bob era ungur. «Hun» îl numi, cu drept cuvânt, patriotismul Ameliţei. Temperamentul lui de jucător moştenise galopul sălbatec al hunilor. Deşi copil încă, jocul nu era pentru el o distracţie, ci explozia unei rase care îşi găsise în mâna lui o armă insuficient tăioasă, armă totuşi în care vâjâiau strămoşii. Se numea Loţi Zoltay, află Ameliţa de la unul dintre admiratorii lui. Era din Budapesta, mândria speranţelor tenisului de acolo." Mediul unguresc se îmbogăţeşte şi prin prezenţe secundare sau episodice: Ghiuri-baci, paznicul vilei, Imre, fiul său cel mic, profesorul Arpad, savant botanist budapestan (care pare să-l evoce pe incorigibilul Paganel) şi Frau Alma, însoţitoarea profesorului.

Prezenţa altor porecle rămâne pur anecdotică, acestea fiind inserate în portretele unor personaje „colaterale", evocate doar pentru că întregesc imaginea anumitor personaje principale: „Tatăl Ameliţei, răposatul Tache Corlăţeanu, fusese pe vremuri soufleurul operetei Grigoriu. (...) I se spunea «Nea Fagot», fiindcă din cuşcă, oricând, la cerere sau *sponte sua*, putea da, fără de instrument, replica fagotului din orchestră."; sau: „Generalul auzise despre un avocat bucureştean, specializat în incidente procedurale. Nu era bun decât pentru provocarea amânărilor. Acesta era scopul lui profesional: nu să

soluţioneze, ci să amâne soluţionarea. De asta era angajat şi poreclit «Incident».”; sau vezi cazul lui Sever Milcoveanu, membru al Academiei Române, aflat în turneu de conferinţe, despre care aflăm că nu era „antisemit de pildă, sau anticeva, ori anticineva. Era filotot, percepând taxele acestei universalită afective. Din care cauză era poreclit Sever-Mănuşă.” În aceeaşi serie poate intra şi „Urang-Guttman”, poreclă provenită dintr-un joc de cuvinte la baza căruia se află numele unui evreu care îşi fereşte soţia Malca, fiul Jorj şi fiica Ghizela de a se alătura „babiloniei” din vila lui Frau Irma, preferând să se instaleze la nivelul de jos al Borsecului: „Calamburul Urang-Guttman l-ar putea defini, fără alte insistenţe, pe domnul Guttman, păros şi neras, prea evreu însă ca să ducă până la capăt bestialitatea fizică a făpturii sale.”

Dar expresivitatea sau semantismul poreclelor este uneori concurată de aceleaşi caracteristici ale unor nume propriu-zise, pentru care cel direct răspunzător rămâne autorul însuşi. Exemplul cel mai clar e acela al „Speranţei Cucu”, numele profesoarei de matematică (amintind de altfel de personajul similar, inclusiv prin vocaţia virginităţii, doar că la o vârstă timpurie, şi cvasiomonim, din piesa lui Mihail Sebastian, *Steaua fără nume*[252]); comentariul naratorului subliniază valoarea de reprezentare metaforică a numelui (care sugerează ideea de singurătate): „Pe deasupra era singură cuc, cum chiar ea spunea c-un umor resemnat – se numea şi Speranţa – doamnei directoare a liceului de fete din Constanţa unde funcţiona ca profesoară definitivă de matematică.”; iar un moment anecdotic (legat de o excursie a profesoarelor) întăreşte ideea: „Şi într-un crâng în care lumina de primăvară avea zâmbetul blând al spaţiului depărtat de mare, un glas de cuc cântase silabele lui de flaut pastoral. Domnişoara Cucu simţise zâmbetul colectiv, transformat apoi într-un râs nebunesc. Numele profesoarei de matematică bâlbâit de pliscul unei păsări de primăvară!”

În treacăt fie spus, mediul profesoral al domnişoarei Cucu adaugă câteva nume pitoreşti: domnişoara Clemansa Barbelian, Margareta Brudaru – cea devenită prin vot Miss Cancelaria, Eusebia Giugaru – desemnată Miss Sluta.

Un alt exemplu de nume special fără a fi poreclă e acela purtat de pictorul supranumit „un Mozart al picturii româneşti” – Ivan Ancuţa. Din nou numele e pus ca să se potrivească personajului, naratorul justificând această „corespondenţă” prin intervenţia destinului: „Nici o femeie nu-l situa printre cojoace şi opinci, într-un românism rural, deşi numele Ancuţa dădea o clară indicaţie. Ancuţa, nume de familie, înseamnă copilul din flori al unei Ancuţe, făcut cu vreun Ivan pribeag prin satul ei. Poate că dacă pânzele primei expoziţii de pictură ar fi prezentat cu aceleaşi linii şi culori de primăvară copii

[252] Similitudinile cu teatrul lui Sebastian sunt accentuate prin plasarea acţiunii romanului într-o staţiune, prin ideea suspendării vieţii „obişnuite” şi prin câteva portrete evocând piesa *Jocul de-a vacanţa*.

de ţărani din România, prestigiul debutantului n-ar fi atins aceeaşi nobilă şi uşurel exotică atitudine. Dar copiii din Bretania confereau o altă interpretare şi numelui, Ancuţa devenind în sufletul femeilor din buna societate, *Ancutza*, iar Ivan aducând zvonuri din patria lui Tolstoi, Dostoievski şi Turgheniev. Aşadar *Ivan Ancutza*, dăruind României fructe din Bretania, intra de-a dreptul în salonul cu mătăsuri, şaluri, covoare şi oglinzi, unde admiraţiile au accent franţuzesc, iar dispreţul e şi mai franţuzit." Numele funcţionează, în acest caz, şi ca un stimulent livresc al faimei pictorului, prin asocierile pe care le poate provoca în rândul admiratorilor săi. Un alt pasaj întăreşte afirmaţiile din paragraful anterior, indicând şi originea rusească a personajului (sugerată deja de unul din nume), dar şi originea numelui de familie *feminin*: „Ivan Ancuţa nu crescuse în puf. Mama lui era o Ancuţă simplă de la ţară. Tatăl lui era un Ivan din marea împărăţie a Rusiei, care trecuse cândva prin satul Ancuţei, zvârlind o sământă spre viitor. Fără de tată – se vede că-l iubise Ancuţa pe cazacul călare, de vreme ce-i păstrase numele, dându-l copilului orfan de tată – Ivan crescuse printre copii şi ţărani, ca un alt Creangă."

Cu totul altă valoare (re)capătă numele de familie „Ionescu", din „Mircea Ionescu", dat fiind că purtătorul său doreşte cu ardoare să rămână anonim (din cauza unor probleme legate de aranjamentele făcute de tatăl său spre a fi exclus de la mobilizare); autorul recurge din nou la un nume care exprimă coincidenţa dintre caracterul său comun şi dorinţa purtătorului său de a-şi păstra obscuritatea: Mircea Ionescu. Nimic mai potrivit decât acest nume pentru cel a cărui singură „ambiţie era să rămâie anonim, neobservat, invizibil, ca modestele vietăţi mimetice." Şi deşi poartă acest nume „anonimizant", cu valoare de sinecdocă pentru spiritul românesc (Ionescu), personajul nu evocă „românismul", patriotismul, căci, aşa cum o reflectă pasajul de mai jos, el reprezintă laşitatea, fuga de răspundere: „Mircea Ionescu făcea parte din acea categorie de Români care seamănă cu mongolii. Părea că-i deghizat în numele lui ca foarte mulţi conaţionali. Nu evoca deloc tricolorul, Hora Unirii şi vocativul «Şefule», cu toate că se numea Ionescu, şi cu toate că era brun: păr, ochi, sprâncene şi mustăcioară pesimistă."

De observat că, prin similitudine, adversarul fără vlagă învins de către Loţi Zoltay poartă numele „Gogu Ionescu", de aceeaşi factură cu „Mircea Ionescu", dacă nu şi mai „grăitor", căci „Ionescu" e însoţit de familiarul, derizoriul „Gogu".

Interesant este că Teodoreanu alege şi un echivalent german al lui Mircea Ionescu, pe la fel de „anonimul" şi de ştersul Hans Müller, cu care de altfel românul nu comunică deloc, în ciuda faptului că e perceput ca fiind tovarăşul acestuia.

M. Blecher
INIMI CICATRIZATE (1937)

Dacă *Întâmplări în irealitatea imediată* era relatat la persoana întâi, dar „sub anonimat”, *Inimi cicatrizate* schimbă registrul narativ, trecând la persoana a treia şi dând gir unui personaj care este, evident, alter-ego-ul autorului, aşa cum subiectul romanului expune o parte a biografiei de bolnav a acestuia. Numele protagonistului este Emanuel, mai rar în nomenclatorul romanesc autohton. Şi mai rare sunt celelalte nume, aparţinând în general „colegilor” de la Berck, şi reflectând o eterogenitate specifică unui sanatoriu francez în care supravieţuiesc (sau nu) bolnavi de pretutindeni prinşi de morbul lui Pott, adică de tuberculoză osoasă: poloneza Wandeska, argentinianul Tonio, englezul Roger Torn, domnişoara Cora, Ernest, irlandeza Katty, Zed, şofer de maşini de curse (singurul supranume din această serie: „Toată lumea îi spunea Zed pentru că purtase iniţiala aceasta, odinioară, pe tricou.”), Valentin, Quitonce („fiul unui renumit inginer din Paris”), metisa (din sudul Asiei) Isa.

Cel mai special nume, ca sonoritate cel puţin, rămâne al dactilografei blonde, taciturne, romanţioase, Solange – şi un accent în acest sens îl găsim chiar în precizarea naratorului cu privire la ecoul pe care-l are în protagonist, ca semn, în fond, al procesului de îndrăgostire prin care începe să treacă chiar de la prima vedere: „Şi numele mlădios şi argintiu de Solange persista în el ca o uşoară beţie în plus.”

Mai apar infirmiera Eva, doctorul Bertrand, iubita din viaţa de dinainte de boală a lui Emanuel, Colette, doctorul Cériez, bătrâna îngrijitoare Celina, doamna Tils şi fiul ei Irving. Cu rare excepţii ale unor personaje episodice, toate celelalte sunt numite şi multe dintre ele individualizate, chiar dacă unele doar ca nişte crochiuri. În rest nu pot fi făcute alte comentarii cu privire la regimul onomastic.

Mircea Gesticone
RĂZBOIUL MICULUI TRISTAN (1937)

Neverosimilul roman al lui Mircea Gesticone, cu certe elemente de senzaţional, relatând până la urmă o difuză iubire de adolescenţă pe fundalul primului război mondial, îl are în centru pe Vlad Robescu, liceanul talentat la vioară şi la desen numit de către toţi „Relu”. Când fratele său mai mare, Niky (de la „Nicolae”, care uneori devine, pentru apropiaţi, „Nicuşor”), îi face cunoştinţă cu Blanche Troteanu, sora lui Radu Troteanu, prieten al celor doi fraţi Robescu, aceasta se arată mirată de originea hipocoristicului: „Relu de la Vlad? Cum asta?” Răspunsul vine prompt:

– Vlad, Vladimir, Vladimirel, Rel, Relu, explică Niky.
– Originea şi rezultanta numelui sunt într-adevăr minunate: Vlad şi Relu. Dar intermediarele Vladimir, Vladimirel... (...)
– Aveţi dreptate, domnişoară. Desigur, nici mie nu-mi place Vladimir, dar nu mi-am ales eu acest nume. În schimb, s-ar zice că pe al d-voastră vi l-aţi ales singură, spre a-l purta astăzi, odată cu această rochie. Sunt amândouă atât de albe, domnişoară Blanche."

Explicaţiile lui Relu dau dovadă de pertinenţă – şi sunt urmate de precizări legate de sensul numelui fetei, „Blanche", care fată e într-adevăr îmbrăcată în alb, ca spre a-şi „ilustra" antroponimul; dacă în acest caz explicaţia poate fi una simplă, aceea a dorinţei fetei de a fi conformă cu semnificaţia propriului nume, în cazul „planetei de tânăr" căpătate prin papagalul flaşnetarului Giacomo, precizarea legată de numele viitoarei soţii intră în seria neverosimilelor coincidenţe care apar pe tot parcursul romanului: pe biletul lui Niky, numele viitoarei soţii este Bălaşa – drept care, fericit de confirmarea „destinului", păstrează biletul, căci „într-adevăr Niky făcuse o apropiere între cele două nume: Bălaşa – Blanche. Iniţialele şi culorile identice îi umpluseră inima de voioşie."

Sabina Nicolau, mama celor două fete, o cheamă cu „Blanchette", diminutivând, aşa cum o face şi cu celelalte nume: „Ai auzit, dragă Blanchette? Edd şi cu Rudy s-au înrolat împreună azi-dimineaţă. (Eduard şi Rudolf Fabian erau nişte vagi nepoţi prin alianţă ai decedatului soţ al Sabinei)".

Sugestia unui destin prestabilit se regăseşte şi în textul „planetei de tânăr" a lui Relu, unde apare precizarea că „tovarăşa vieţei tale se va numi Ileana"; drept urmare, Relu va face, cam forţat, „racordul" cu numele surorii mai mici a lui Blanche: „Cele două mănuşi albe, rămase în acelaşi loc, pe parchetul lor atât de sclipitor, îşi metamorfozară în imaginaţia lui Radu frivola însuşire, abstractizându-se în două nume, deopotrivă de albe: Blanche, Liliana. Deodată îi ţâşni în minte un alt nume: Ileana... Planeta de tânăr... Italianul... Giacomo... Retrăi scena. Ileana – Liliana. Nu lipsea decât prima literă şi transformarea lui *e* în *i*..."

Snobismul şi familiaritatea se traduc şi în cazul altor personaje prin modificarea familiară, eventual franţuzită, a numelor – astfel, bunicul Blanchei, generalul în retragere Vasile Troteanu, e numit „*oncle Basile*, cum îi spunea aproape toată lumea (inclusiv Blanche, deşi ei îi era bunic)". Celui descris drept „poetul elegiac şi eroic Iuliu Cezar Zilensky, fost societar şi actualmente pensionar al Teatrului Naţional din Iaşi", Niky îi spune afectuos „Cezărică", arătând simpatie faţă de bătrânul care, în graba adăpostirii de bombardamente îşi uită peruca în casă, perucă pe care o dată pe săptămână o pune la punct Charles Chevelin, peruchierul Teatrului Naţional. Nepoata lui Weiss, Elisabeta

măritată Breazu, e alintată cu „Lisbeth"; din păcate, ca stenodactilografă la Ministerul de Război, ajunge să fie acuzată de spionaj, iar în acest context, ca pentru a încerca să dea subiectului o origine autentică, naratorul recurge la criptonime: maiorul C. face raport către colonelul L., iar maiorul anchetator Z. ajunge în cele din urmă la colonelul Y. Sugestia e aceea a dimensiunii reale a episodului, drept pentru care trebuie păstrată anonimitatea celor implicați în condițiile războiului.

Tot la capitolul nume familiare și afective intră și „Tantirinel", melanj între „tante" și „Irinel" prin care este desemnată sora generalului Radovici, „d-na Irina Gheorghiu, tante Irène, sau *Tantirinel* cum îi spuneau copiii în glumă, tamburizându-i diminutivul franco-român, scornit de Corina, una din nepoate."

În altă ordine de idei, „catalogul" numelor din acest roman denotă o perspectivă altminteri realistă, în ciuda senzaționalismului: Herr Baron von Gebsattel e șeful cenzurii de sub ocupația germană a Bucureștiului; Sabina Nicolau – sau „Amazoana neagră", după cum o botează Relu inspirat de îmbrăcămintea neagră și de lecturile romanelor de aventuri – e mama celor două surori, Blanche și Liliana; unchiul fraților Robescu, e colonelul Alexandru Radovici, fiul său e locotenentul Mircea Radovici, iar fiica se numește Corina; profesorul de vioară al lui Relu, domnul Oskar Weiss, își vădește originea germană; d-na Cleopatra, „fostă plutonier-major Neacșu", se ocupă cu închirierea garsonierelor; un anume profesor Grigore Bistureanu ține o conferință despre rolul Crucii Roșii în război, maiorul Robert, medic ofițer francez și locotenentul francez Abelard Mairot, cel cu care dansează Blanche făcându-l gelos pe Niky, sunt reprezentanți ai aliaților; servitoarea din casa lui Tantirinel e o anume Anica și are un ibovnic, „Niță pompierul"; iar ofițerul care îi ocupă casa aceleiași Tantirinel e baronul Otto von Stein, adică maiorul Otto Baron von Stein.

De acest din urmă personaj se leagă și principalul obiect al „războiului micului Tristan", adică al investigațiilor detectivistice ale lui Relu, care, exaltat și de frumusețea verișoarei lui Otto și de lecturile de capă și spadă, caută originea frumoasei Olly von Stein, vedetă a ecranului german, actriță în ecranizarea lui „Taras Bulba", respectiv cercetează ipoteza ca ea să fie spion: „...această enigmatică Olly von Stein, născută Olenka Orlowska, atât de poloneză prin origină și sentimente, grecoaică după mamă, de naționalitate austriacă, apoi suedeză prin căsătorie, locuind rând pe rând în România, Suedia și Germania și care, întreținând o frecventă corespondență cu francezul Jacques de Rosigny, acceptase totuși invitația lui Otto von Stein, complăcându-se atât de bine în acest mediu austro-german al armatelor de ocupație. Acest cosmopolitism i se părea suspect. Poate că Olly nu e decât o aventurieră internațională. Ori poate... cine știe? Chiar o spioană..."

Progresiv, cu ştiinţa dozării efectelor, Gesticone adiţionează momentele în care Relu descoperă relaţia de rudenie cu frumoasa Olenka, dar şi în care se conturează dragostea pentru aceasta: „Oare Otto observase asemănarea dintre fotografie şi portret? Olly von Stein... Olenka Orlowka... Olly – Olenka. Cele două nume începeau cu aceleaşi litere. Bizar...”; „Desigur, Olly nu este decât un diminutiv de la Olenka.” După confirmarea protagonistei, eroul îşi exprimă în faţa ei aprecierea faţă de nume: „Olenka?... E minunat! Porţi acelaşi nume ca şi portretul. Îmi place chiar mai mult decât diminutivul Olly... «Olenka» dezmiardă pe «Olly», iar nu «Olly» pe «Olenka»...”. Concluzia că Olenka Radovici, născută Orlowska, căsătorită cu căpitanul Ştefan Radowitz este străbunica lui Relu, respectiv că el şi Olly sunt veri de rangul al patrulea vine ca o mare revelaţie, dar de fapt poate fi anticipată uşor, e previzibilă şi, în consecinţă, eşafodajul investigaţiei îşi arată caracterul derizoriu.

Mediul profesoral şi cel al liceenilor de la „Ţepeş Vodă” adaugă noi nume sau porecle, acestea din urmă arătând spiritul viu şi caustic al „comunităţii”; unul din cei mai pitoreşti elevi este veşnicul repetent Gogancea Sp. Spiridon: „Sufletul acestui grup era micul Spiridon Gogancea, zis *Mingeac*, zis *Ţurcălău*, zis *Gogoaşă*, care pe lângă titlul de campion pe şcoală la ţurcă, oină şi buşită îl mai deţinea şi pe acela de venerabil decan al corpului repetenţilor. Prima şi ultima poreclă a eroului îşi găseau justificarea în înfăţişarea de minge roşie şi săltăreaţă a persoanei sale, precum şi în predilecţia lui pentru marfa obişnuită a lui «moşulică», la care se bucura de un credit cvasinelimitat (căci bufegiul liceului îl cunoştea prea bine pe «Nea Spirache Gogancea-Senior» – «măcelărie en-gros«» în Piaţa Matache).” Alte personaje completează prin asocieri expresive lista: Dumitrăchescu C. Catone, George Diamantescu, Poetaş Vergiliu (care are obiceiul de a „vorbi” în versuri”, precizându-se că e „predestinat se pare prin nume la această şoltică manie de a vorbi în poezie”). De partea cealaltă a catedrei, câteva figuri se remarcă şi ele prin pitoresc comportamental, respectiv prin poreclele pe care le generează acest comportament: profesorul Ilie Bunescu (pentru care „Moş Lipie nu era decât o proaspătă poreclă” – căreia nu i se dă explicaţia), profesorul de chimie „Sever Râlea, zis „Vipera cu ochelari”, zis „Lepra cu giubac”, zis „Chiorul” (pentru că nu vedea bine) şi „Van Dyck”, „proaspăta poreclă a noului maestru de desen”. Cât priveşte „Mijlocel”, numele „profesorului de higienă”, pare, în lipsa oricăror altor informaţii, chiar numele „autentic”, iar nu o poreclă – deşi s-ar putea să aibă legătură cu faptul că e unul din membrii taberei care pledează pentru neutralitate faţă de război.

Atenţia acordată de autor, respectiv de narator, numelor proprii sau conotaţiilor acestora se regăseşte, în cele din urmă, şi într-un detaliu ca acela care face referire ironic-admirativă la un adjectiv derivat dintr-un substantiv

propriu; concret, când librăreasa Olimpia îi caută lui Relu cartea cerută pe unul din rafturile de sus, oferindu-se de fapt privirilor acestuia, în ciuda d-lui Jean, „şeful de raion al cărţilor româneşti şi logodnicul *in spe* al domnişoarei Olimpia", adolescentul îi remarcă într-adevăr frumuseţea piciorului, iar în acest context descrierea devine aluzivă la adresa numelui fetei: „E drept că îl avea sculptural. Însuşi Relu fusese nevoit să o recunoască, urmărind involuntar cu privirea ascensiunea plină de graţie a *olimpicei* (subl. n., M. I.) Diane cu ciorapi de mătasă, spre ultimele trepte ale scării."

Isac Peltz
Nopţile domnişoarei Mili (1937)

Roman dedicat, ca şi *Horoscop* (dar mult mai închegat), vieţii de noapte a Bucureştiului, respectiv mediului prostituţiei şi al femeilor uşoare, *Nopţile domnişoarei Mili* se ocupă de protagonista menţionată în titlu abia în ultima sa treime – ceea ce contrariază, dat fiind că în centru se află „un tânăr" şi o „bandă" de cheflii care amintesc (nu prin număr, care aici e mai mare, nici prin origini) de „craii" lui Mateiu Caragiale sau de aceia ai lui Fănuş Neagu. Isprăvile bahice, sexuale sau de violenţă, precum şi farsele acestei bande nocturne sunt şi cele care dau mai multă substanţă cărţii[253], cu episoade amuzante, memorabile, cu comportamente şi „obiceiuri" specifice grupului (vezi de pildă strigătul „Glonţ! Glonţ! Glonţ!") – dar savoarea şi dramatismul vin şi din alte episoade, din portretistica amintind de *Calea Văcăreşti* şi *Foc în Hanul cu Tei* – fără a se insista pe tuşa evreiască. Lumea zugrăvită cu empatie, cu note melodramatice, este vie şi vitalistă, obsesia – conştientizată sau nu de personaje – constă în defularea sexuală, mărturisită de unele personaje (cum ar fi interesanta soţie a comisarului) cu o cruzime lipsită de orice iluzie: viaţa pare a se reduce la instinctele primare în acest univers de mahala pe care Peltz a învăţat să o descrie fără menajamente (eludând doar actul sexual în sine, pe care întotdeauna îl pune între paranteze).

Numele proprii lipsesc aproape cu totul, exceptând două – cel al domnişoarei menţionate în titlu şi cel al familiei Helman (respectiv numele „Hincas", adică numele de fată al celei devenite „Helman"), la care domnişoara cu pricina lucrează o vreme ca guvernantă. Dacă prezenţa primului nume într-un context intenţionat anonim (personajele sunt: ofticosul, bărbosul, chiorul, piticul, mătuşa, covrigarul, birjarul, bătrânul, văduva, minorul, actriţa, casieriţa

[253] Pompiliu Constantinescu are o părere extrem de proastă despre „acest roman, cu personagii anonime, de o anecdotică obositoare, de simili-vervă şi de o penibilă lipsă de substanţă" (Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 4, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970, p. 190)

de la „Magazinul American”, bubosul, uriaşul, tânărul, ofticoasa; chiar când apare întrebarea „Cu cine avem onoarea?”, naratorul nu dă cuvântul personajului pentru a-şi declara numele, ci notează: „Tânărul îşi spuse numele”) capătă pe acest fond un relief special, iar restul personajelor devine, tocmai prin absenţa numelor, o masă, o serie de vieţi asemănătoare în colcăiala sa vitalistă, ilustrând în fond „umanitatea”, prezenţa celui de-al doilea nume, Helman, legat de o familie, respectiv de personaje care nu au un rol ieşit din comun, pare cu totul improprie, nefericită estetic şi ca semnificaţie, tocmai pentru că strică imaginea clar definită a raportului dintre „Mili” (în fond depozitara purităţii şi a afecţiunii) şi „lume” (chiar dacă în cadrul „lumii” capătă relief figura tânărului îndrăgostit de Mili, cel pe care naratorul îl urmăreşte îndeaproape). Prin urmare, apariţia numelui „Helman” în acest context reprezintă o inabilitate a autorului, respectiv un defect al cărţii.

De asemenea, deşi ni se comunică faptul că multe personaje au porecle („Băieţii au început să-şi strige unul altuia poreclele şi să se înjure” – aici e vorba de băieţii din bandă), doar câteva sunt menţionate ca atare: „Sfântu-Sfinţilor” sau „Mesia”, a tatălui domnişoarei Mili – şi provine tocmai din replica acestuia, repetată la beţie: „Eu sunt Sfântul-Sfinţilor, Mesia!”; apoi, chiar dacă pomenite doar în treacăt de către băieţii din bandă: „Miss Otrava” („Asta-i Miss Otrava, mă!” – cu referire la bolnava de tuberculoză) şi „nevasta” – porecla răutăcioasă, dar plină de savoare, dată unui ţigan lăutar care e luat peste tot la beţii de către cel numit „uriaşul”; ori, cu frecvenţă mai mare, „girafa” (funcţionara de birou avocăţesc la care lucrează tânărul protagonist, care „are un gât de girafă şi o faţă cu pistrui, dar e meşteră în toate!” şi care-şi capătă şi un nume de alint din partea soţului ei: „Muţulache”).

Chiar şi aşa, romanul domnişoarei Mili rămâne memorabil tocmai prin această anonimizare a personajelor, respectiv prin scoaterea în evidenţă a numelui titular prin contrast cu această absenţă antroponimică.

Ionel Teodoreanu
SECRETUL ANEI FLORENTIN (1937)

Roman diluat, care putea fi liniştit o nuvelă consistentă, în stilul binecunoscut al autorului, cu lirisme şi lungimi inutile, *Secretul Anei Florentin* oferă subiectul unei poveşti de dragoste şi de trădare destul de previzibile şi fără profunzime. Dar mediocritatea cărţii nu înseamnă că la capitolul nume proprii nu se pot găsi câteva aspecte demne de interes.

Numele eroinei principale, Ana Florentin, anunţat încă din titlu, nu va fi menţionat în text decât în ultimele pagini, căci e numele de domnişoară al

celei numite dintru început Ana, respectiv Ana Orghidan. Poate şi pentru că, recurgând la stilul indirect liber, naratorul implică perspectiva Ivonei (nume „frumos”, rar în romanul românesc), eleva de liceu ce pare a fi cu totul subjugată, de nu chiar îndrăgostită de protagonistă. O dovedesc pasajele în care, într-un stil liricoid, este inclus modul de percepție al Ivonei cu privire la numele soției lui Horia Orghidan: „Ana, numele unei dimineți cu ochi albaştri”; sau: „Lângă Ana, totul se feminiza, afinându-se. (...) Horia Orghidan, terestru şi prin sonoritatea numelui care hurduca timpanul ca un camion ieşan, apărea inexplicabil în viața Anei. Ivona îi acorda cel mult dreptul de a fi vechil pe moşia Anei, primit numai în antretul de din dos, la scară (...).”

După cum se vede, aversiunea Ivonei față de soțul Anei pare a-i fi confirmată inclusiv de sonoritatea aspră a numelui de familie, pe care, de altfel, adolescenta îl şi articulează hotărât, dându-i tenta unui substantiv comun, „Orghidanul”: „îl articula cu aversiune, dând astfel şi mai mult zgomot de copită lată numelui detestat.” Ivona se dovedeşte o bună observatoare a raportului de distanțare dintre cei doi soți, răceală pe care o „traduce” tot în diferența dintre numele *Ana*, singularizat, şi numele *Orghidan*, substantivizat, adică transformat într-un termen al generalizării: „Ana, aşa cum o ştia ea, nu se putea căsători decât cu omul pe care-l iubea. Şi această Ană nu putuse nicodată să-l iubească pe acest Orghidan. Inexplicabil. Cu atât mai inexplicabil, cu cât Ana rămăsese Ana – după cine ştie câți ani de căsătorie – iar Orghidan, Orghidanul.”

Afecțiunea pentru Ana este trădată la un moment dat tot prin intermediul numelui: „Cu încetul, Ana începuse să-i spuie pe nume.

– Ivona, să-mi spui Ana.

Sărise în sus, ca un copil, bătând din palme. (...) Apoi se roşise tare şi cu efort mărturisise:

– De când vă cunosc, vă spun Ana: în gând. (...)

Strângându-şi pumnii, Ivona repetase, proiectată pe decorul solemn, ca o actriță care vrea să învingă dificultatea articulării unui cuvânt de care o leagă tracul rampei şi al debutului:

– Ana, Ana, Ana, Ana, Ana la răsărit şi la apus, la miază-zi şi miază-noapte, Ana, Ana, Ana, Ana, Ana...”

Este vădită exaltarea Ivonei – exprimată prin repetarea numelui Ana, pe care pare a-l fetişiza, din moment ce recurge la el şi în locul pronumelui „tu”: „Nu îndrăznea să-i spuie *tu*. Ana, da; *tu*, nu. Parcă vorbea despre ea la persoana a treia, deşi i se adresa direct, cu toată tinerețea.”

Ivona pare cu totul sedusă de către Ana, iar fascinația sa este trădată tot prin referința la nume: „– Ana!

– Ce-i, Ivona?

Veneau de la plimbare.

– Nimic. Când îi prea frumos, îmi vine să-ți spun numele.”

Nici afecţiunea Anei pentru Ivona nu e mai prejos, mai ales că adolescenta are, între altele, darul de a-i aminti de propria tinereţe, inclusiv prin prisma numelui propriului soţ: „Ivona apăruse deodată, şi mai proaspătă decât Pierrot, pe amintirea lui, prelungindu-se, fără să ştie de durata celeilalte afecţiuni, aducând Anei nu numai tinereţea ei devotată, dar şi amintirea anilor vechi – de pe vremea adolescenţei lui Pierrot – când numele lui Horia suna în sufletul ei aşa cum suna «Ana» deasupra Iaşului de brume şi de aur, clamat de buzele Ivonei."

Despre soţul Anei, Horia Orghidan, avocat celebru, cu cea mai vastă clientelă din Iaşi, aflăm: „Colegii din barou îl porecliseră Robotul." Şi încă: „din Universitate i se spunea *avocatul*. Porecla îi devenise profesie." Poreclele se poartă în familie, căci fratele său mai mic, Petruţă Orghidan, e numit de către prieteni „Pierrot", nume de rezonanţă franceză şi, în acelaşi timp, prin contextul utilizării sale, sugerând o anumită tristeţe, conferită de imaginea sa de băutor blând şi de avocat ratat (în ciuda faptului că e, se pare, mai talentat decât fratele său).

Hipocoristicele sunt şi ele prezente, dovezi ale afecţiunii pe care o trezeşte sau o poartă Ana: astfel, Corina Cerceluş, fosta colegă de liceu, fostă femeie uşoară şi căsătorită cu grecul bogat Foscalo (nume nu tocmai grecesc), îi spune acesteia „Anicel": „Ştii cum îmi spun, Anicel? *Cocota de la Paris*. Au dreptate, dar nu se spune unei colege de şcoală." Prin reciprocitate, Ana îi spune „Corinel". Aceeaşi Ana o mai desemnează şi printr-o expresie de tip metonimic: „Cu păr de mure, spontană şi proaspătă ca făcută numai din bătăi de inimă, râdea atât de frumos, încât Ana-i spunea «Râzi Corina». Numai atât."

Poate că nu întâmplător, numele celei cu care Horia îşi va înşela nevasta sună asemănător numelui Ana: Aniuta. O precizare legată de momentul în care apare tentaţia întăreşte această asemănare – care pare a funcţiona chiar ca o cauţionare a viitoarei trădări: „Nu se mai recunoştea. Alt om. Redevenit licean, pe pragul bătrâneţii, dus de nas de o canalie ca Aniuta.

Ana. Aniuta.

Alt om. Accepta alăturarea numelor."

Totuşi, după ce faptul se consumă, Horia Orghidan nu e în stare să-i dezvăluie soţiei numele amantei: „Te-am înşelat cu o femeie ordinară... Nu-i spuse numele." – de data aceasta nu i-l mai poate alătura numelui Ana.

Aniuta întruchipează frivolitatea şi ispita, ea fiind tânăra mamă vitregă a Ivonei, respectiv soţia lui Miluţă Romanescu, consilier la Curtea de Apel din Iaşi. Are şi ea aplecarea de a conferi nume de alint, trăsătură consonantă cu afectarea şi ipocrizia de care dă dovadă – şi pe care Ivona nu le poate suferi: „Milu... Aşa-i spunea Aniuta în intimitate soţului ei, c-un accent mieulător de pisică alintată. Asta când îl alinta pe el. Iar când se alinta numai pe ea, îi spunea *Papa*, parodiind şi frivolizând cuvântul Ivonei."

Restul numelor sau poreclelor completează un tablou onomastic nu foarte bogat, nici ieşit din comun, dar având însuşirea atât de necesară a adecvării la personaj: şoferul familiei Orghidan se numeşte Mihai, croitoreasa, de origine basarabeană, Leolea, iar slujitoarea devotată, Maria (despre care se precizează: „Îşi luaseră servitoare. Regretaseră. Le micşora nevoia de liberă şi permanentă initmitate. Dar curând Maria se încorporase atât de exact intimităţii lor, încât numele ei părea al unei mobile. Maria: cum ai spune scaun, dulap."). Despre magistratul Ghinea Tacu, personaj episodic, dar cu pitorescul său, ni se spune: „intimii nu-i spuneau Ghiniţă, ci Tăchiţă" (consilier la Curtea de Apel, curtezan, partener de cărţi, reprezintă „prototipul magistratului bătrânel şi cam zaharisit, demodat sclivisit, cu musteaţă cănită, păr ticluit"). Iar despre profesoara de matematică a Anei ni se spune: „Profesoara de matematică, doamna Gheţu, poreclită de fete Îngheţu, fiindcă ele îngheţau şi doamna Gheţu sughiţa. Poreclă complexă." Se mai adaugă acestei scurte liste, „Euterp Costopol", numele unei grecoaice, respectiv „Violeta Maior Ionescu (ex Dascălu)" – alte foste colege ale Anei.

George Călinescu
ENIGMA OTILIEI (1938)

În *Enigma Otiliei* portretistica beneficiază şi de aportul expresivităţii onomastice. Partea bărbătească a familiei Tulea (Simion, Titi) se caracterizează prin retardare (Titi) şi senilitate paranoică (Simion). Tulea trimite – şi nu cred că involuntar – la tuleie, cuvânt ce trimite la sugestia infantilităţii, termen exact pentru Titi (la care şi acest „Titi", familiar şi denotând răsfăţul din partea părinţilor, contribuie, prin alăturare cu „Tulea", la accentuarea tipologică). La tată există un contrabalans prin „Simion", însă marca infantilităţii a numelui de familie rămâne valabilă ca perspectivă caracterologică, pentru că decrepitudinea personajului se manifestă prin ceea ce îndeobşte se numeşte „a da în mintea copiilor" – spre deosebire de degradarea lui Constantin (pentru care se foloseşte familiarul „Costache") Giurgiuveanu. Numele de familie al bătrânului avar nu are însă o conotaţie aparte. Sonoritatea e puternică (provine de la „giurgiuvea"[254], care e de origine turcă) şi doar ea, fără susţinerea semantică, atrage atenţia.

La fel se întâmplă şi cu Leonida Pascalopol: numele său dă seamă asupra originii etnice (deşi îndepărtată), fapt confirmat chiar de către personaj („Am

[254] Dar ar putea să provină şi din toponimul „Giurgiu", aşa cum sugerează o precizare a lui Paul Cernat: „moş Costache Giurgiuveanu – ai cărui «moşi», macedoneni, veniseră cândva de peste Dunăre, via Giurgiu" (Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Ed. Art, Bucureşti, 2009, p. 152.)

în mine puţin sânge grecesc"[255]), însă Pascalopol, mult mai des utilizat decât Leonida, deţine şi valoarea unei anume acustici care, asociată portretului moşierului – aproape gras, manierat, detaşat etc. –, contribuie la formarea unei imagini relativ limpezi a personajului; acustica se adaugă portretului – preponderent vizual – şi efectul este de particularizare în plan caracterologic. La fel şi cu Aglae (sugestia e de acreală şi arţag), Aurica, Stănică Raţiu (Stănică are, din punct de vedere sonor, o undă de vitalitate, lipsită însă de seriozitate, rimând cu Mitică, Petrică ş.a., fiind un diminutiv; Raţiu ne întâmpină cu pişcătura stridentă a „ţ"-ului[256]), Sohaţchi (o îmbinare de jovialitate şi viclenie, cu corespondenţă în apucăturile sale: bonomie, vorbă-lungă; el e cel care îl atrage pe Titi în capcana însurătorii), Weissmann e, bineînţeles, evreu, Agripina e, desigur, mătuşa venerabilă ş.a.m.d. În rest, nume comune: Georgeta, Olimpia, Otilia, Toader...

Mircea Eliade
NUNTĂ ÎN CER (1938)

Frumoasa dublă poveste de dragoste din *Nuntă în cer*, respectiv confesiunea lui Andrei Mavrodin, a doua (cronologic vorbind) mare dragoste a eroinei, începe cu o mărturisire legată de numele proprii: „Când eram foarte tânăr, mi se întâmpla uneori să privesc brusc faţa unui necunoscut şi să-mi spun: ce-ar fi fost ca omul acesta să fie tatăl meu?... Nu-mi era greu să mi-l închipui; îl chema, desigur, Andrei Sau Sever; astea mi se păreau a fi numele cele mai potrivite pentru tatăl meu; pe mama ar fi chemat-o Maria sau Sabina. Pe mama mea o chema în realitate Arethusa. Pe tatăl meu, Ioan; dar prietenii îi spuneau Jenică. Nici mama nu-l chema cum mi-ar fi plăcut mie, îi spuneau

---

255 Coincidenţă revelatoare, cred eu, atât Pascalopol, cât şi Ioanide, personaje esenţiale, nici unul ridicol – într-o masă de apariţii ridicole –, după cum indică numele şi după cum recunosc personajele însele, au ascendenţă grecească – ceea ce în ochii autorului, date fiind recurenţele (vezi eleganţa şi bunul simţ ale lui Pascalopol, dar vezi mai ales proiectele arhitectului Ioanide, care vrea să construiască în spirit neogrec), pare a denota caracter şi mai ales *stil*, viziune estetică asupra existenţei. Obârşia greacă a acestor eroi, cu precădere a lui Ioanide, ins de excepţie şi în ordine artistică (spre deosebire de Pascalopol), certifică, poate, încă o dată, obsesia călinesciană a supremaţiei clasicismului grec, exprimată uneori în moduri directe. Astfel, clasic, afirmă G. Călinescu într-o cronică, e cel „care, fără să se abstragă din prezent, are statornic înainte imaginea Greciei antice. (...) Clasicul priveşte prezentul *greceşte*, aceasta-i tot." (George Călinescu, *Cronicile optimistului*, E. P. L., Bucureşti, 1964, p. 167) În acelaşi sens, D. Micu notează: „Supărat pe «aceia care acceptau lumea aşa cum este», Ioanide se vrea «grec» (ceea ce şi este prin originea etnică, o dovedeşte chiar numele), prin aceasta înţelegând: un spirit orientat spre esenţe şi permanenţe, spre «marea geometrie»" (Dumitru Micu, *G. Călinescu. Între Apollo şi Dionysos*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1979, p. 558)

256 „Stănică este reîncarnarea lui Caţavencu din *O scrisoare pierdută*, dotat însă cu o energie superioară", notează Al. Piru, în *Permanenţe româneşti*, Ed. Cartea Românească, Bucurşeti, 1978, p. 305. De observat coincidenţa sonorităţii ascuţite a ţ-ului: Raţiu / Caţavencu.

Nelu... Omul străin din faţa mea însă ar fi putut fi un *adevărat* tată.” Ideea care reiese e aceea că „Totul ar fi putut fi altfel.” Dar mai ales: dragostea dintre el şi Ileana s-ar fi putut încheia altfel. Respectiv – numele ar fi putut fi altele. Doar că realitatea relaţiei dintre el şi femeia care i-a marcat existenţa s-a dovedit diferită. Şi asta pentru că, aşa cum sugerează textul şi comentează şi exegeţii, ea întruchipează iubirea ideală, precum şi aceea pre-destinată: „Elemente de magie folclorică sunt presărate pretutindeni: cei doi iubiţi i-ar fi fost «ursiţi» Ilenei, potrivit prezicerilor doicii sale; la fel i-a fost ursită şi moartea în singurătate după cea de-a doua dragoste etc.”[257]

Prin urmare, poate nu întâmplător eroina se numeşte Ileana: „Ileana, al cărei nume trimite, fireşte, la Ileana Cosânzeana din basmul românesc.”[258] În mod curios, lui Mavrodin acest nume nu i se pare potrivit: „Am auzit-o chemată de o prietenă: Ileana. Numele nu i-l reţinusem. O chema Ileana şi se îmbrăca totuşi pentru un alt nume, pentru o Maria sau o Lucia. O bluză în alb şi negru, cu un guleraş alb şi mâneca strânsă. I-am întâlnit iarăşi mâna. Desigur că nu iubeşte şi nu e iubită, mi-am spus. Peste putinţă să nu vadă, oricine ar fi fost bărbatul acela, că asemenea degete trebuiesc desăvârşite printr-un singur inel. Nici mână n-avea pentru o femeie pe care o chema Ileana. Şi cu toate acestea, auzisem bine; acesta era numele ei.” Nu e clar de unde această impresie de inadecvare – poate tocmai din acest caracter „popular” al lui „Ileana”. În orice caz, semnificativ este că personajul masculin sesizează o discrepanţă, o nepotrivire, deci imperfecţiunea. Şi asta tocmai în cazul unei femei care caută iubirea perfectă, „rotundă”.

Povestea celuilalt iubit al eroinei, Barbu Hasnaş, pare să se refere la altcineva decât Ileana, dar numele femeii este Lena – şi apropierea sonoră (Ileana – Lena) induce un prim semnal că ar putea fi aceeaşi: „Să-ţi prezint pe Lena, ultima fecioară din secolul XIX!”, o recomandă Clody, amanta lui Barbu, soţia unui deputat. E aici şi un artificiu, în diferenţa onomastică, fie şi relativă, prin care se păstrează ascunsă identitatea dintre Ileana şi Lena – deşi, în acelaşi timp, asemănarea, fie şi relativă, poate să trădeze faptul că e vorba de aceeaşi persoană (totuşi, Eliade nu poate să-i acorde eroinei nume complet diferite, fiindcă astfel ar ajunge la neverosimilitate).

E interesant că naratorul de persoana a treia al romanului îi desemnează pe cei doi bărbaţi cu numele de familie – Mavrodin şi Hasnaş – iar numele mic îl aflăm de la eroină, atunci când li se adresează; ca şi cum acest narator, poate inconştient, ar vrea să-şi păstreze neutralitatea.

În final, menţionăm un comentariu care completează discuţia de până acum: „Cei doi tovarăşi de vânătoare întruchipează două ipostaze ale masculinităţii

---

[257] Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Ed. Art, Bucureşti, 2009, p. 303.
[258] Ibidem, p. 297.

(subliniate inclusiv onomastic, prin prenumele Andrei şi Barbu, şi prin vânătoarea la care participă amândoi) de o parte, orgoliul creator al artistului iresponsabil, iubitor de libertate şi de disponibilitate amoroasă; de cealaltă – mondenitatea frivolă a întreprinzătorului de succes, rezervat faţă de orice angajament sentimental serios.”[259]

Că cei doi, Andrei şi Barbu, ar reprezenta ipostaze diferite ale masculinităţii, ţine de domeniul evidenţei. Dar că această diferenţă ar fi subliniată onomastic, prin „Andrei” şi „Barbu”, nu mai e deloc evident. Diferenţa dintre iniţiale, A şi B, e cea mai mică posibilă, iar aceea dintre etimologiile celor două nume nu dă un caracter mai explicit ideii că personajele s-ar situa la poli opuşi.

Liviu Rebreanu
Gorila (1938)

Căutarea de către Rebreanu a unor nume cu sonorităţi deosebite se verifică şi în *Gorila* unde „intenţia autorului, deductibilă din prezenţa în roman a lui Titu Herdelea, ar fi fost de a completa cronica evenimentelor reflectate în *Ion* şi *Răscoala*, împreună cu care *Gorila* urma să alcătuiască o trilogie.”[260] În ultimul volum al ipoteticei trilogii, un industriaş ardelean antisemit se numeşte Octavian Utalea, fostul primar al capitalei se numeşte Drugeanu, un ministru (personaj important în roman) – Belcineanu, iar fiica unui anume profesor Cumpănaşu, Cintia. Numele Cumpănaşu e dintre acelea, mai rare, cu sens limpede şi confirmat, dat fiind că profesorul latinist e un bărbat *cumpătat*, ardelean din satul lui Cloşca, cu studii la Blaj şi Budapesta ca bursier al Mitropoliei, „devenit un burghez cuminte, conştiincios, împlinindu-şi corect datoria, înfricoşat de orice neprevăzut, biruitor prin meticulozitate în lupta cu grijile vieţii. A avut patru copii, la intervale raţionale.”; ca latinist, ni se precizează, şi-a botezat fata astfel în semn de omagiu pentru poetul Properţiu etc.

În cazul acestui roman, spre deosebire de cele deja explorate, se întâmplă că uneori sonoritatea numelui nu se potriveşte personajului[261]. Astfel, despre

---

[259] Ibidem, p. 298.

[260]Alexandru Piru, *Permanenţe româneşti*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1978, p. 246.

[261] Călinescu extinde judecata aceasta la toată galeria personajelor, pe temeiul sonorităţii regionale şi rurale, adăugând şi defectul inadecvării onomastice la toate celelalte scăderi ale cărţii: „Când nu mai poate aduna pe eroi, romancierul le face istoricul sau îi pune să peroreze, adăogând şi această împrejurare supărătoare de a da grai ardelenesc eroilor de dincoace. Bizareria numelor este un indiciu al lipsei de observaţie. Câtă vreme suntem în mediu ardelenesc numele sunt fireşti, în romanele orăşeneşti ele supără urechile. Un general se cheamă Dadarlat (după un nume comun în Ardeal: Dadârlat). Belcineanu, Spulbereanu, Tolontan, Rotaru, Cumpănaşu, Dolinescu, Drugeanu sunt nume sau rău inventate sau nepotrivit ardeleneşti. Psihologia măruntă a personagiilor de oraş e arbitrară şi simplistă.” – George Călinescu, op. cit., p. 737.

Anton Drugeanu, fostul primar, aflăm că e „o figură blândă, rotundă, inofensivă", „bonom şi vorbăreţ", astfel că numele cu „acustică" tare nu poate fi perceput ca „natural" – ceea ce, totuşi, ar putea avea măcar calitatea de a sublinia caracterul realist al romanului, căci „defazarea" nume – personaj reflectă o situaţie comună în realitate. În aceeaşi ordine de idei, referitoare la sfera dimensiunii realist-mimetice, trebuie remarcat faptul că apar în acelaşi roman două nume identice: doctorul Ionescu, şeful unui partid neînsemnat care serveşte drept substitut într-un moment de criză guvernamentală – personaj care nu apare niciodată „în scenă", nu este descris ş.a.m.d. –, respectiv studentul Ionescu A. Ion, „frate de cruce", adică, deducem noi, legionar, cel care îl va ucide pe Pahonţu – personajul principal al poveştii şi cel de care se leagă şi anumite precizări de natură onomastică. De pildă, la un moment dat omul de afaceri Utalea îl „cântăreşte" pe protagonist după... nume: „Utalea, ca toţi oamenii de afaceri, cultiva din instinct presa. Se uită la Pahonţu lung, examinându-l cu interes şi, după o mică tăcere, în vreme ce ceilalţi surâdeau amical, zise tatonând parcă:

– Numele mi-e cunoscut... Am citit, îmi amintesc, ceva interesant semnat Pahonţu. N-aş putea preciza nici unde, nici când, nici măcar ce, dar numele m-a frapat. Mi s-a părut un nume ciudat, oarecum predestinat..."

Destinul spectaculos şi tragic al celui astfel „analizat" (după criterii care ţin de mentalitatea populară, cum se vede) se va confirma, transformându-l pe Utalea într-un soi de „onomant", dacă s-ar putea spune aşa.

Într-un alt punct al naraţiunii, se face precizarea: „Fusese om harnic Vasile Popescu, săritor, îndrăzneţ, dezgheţat. Singurul băiat, Toma, cu el semăna mai mult. A încercat de toate: de aceea a rămas cu porecla Pahonţu." Avem deci consemnat şi botezul de maturitate al lui Toma Popescu-Pahonţu, adică o explicaţie cu privire la modul în care protagonistul şi-a căpătat porecla. Dat fiind contextul laudativ, nu sensul popular al termenului ca *adjectiv* (conform DEX-ului, acela de „epitet depreciativ pentru o persoană grosolană, necioplită sau murdară") poate fi luat în seamă, ci sensul său ca substantiv („soldat cărăuş din armata rusă"), care are calitatea de a nu contrazice contextul prin valoarea sa figurată, Pahonţu trimiţând, aici, explicit la ideea de hărnicie (altfel am fi nevoiţi să conchidem că Rebreanu a avut o scăpare – lucru deloc imposibil, dar, dată fiind acribia sa, mai greu de admis, vezi listele de nume din jurnal, fişele caracterologice din care nu lipsesc căutările onomastice ş.a.). Prin urmare, semantismul numelui confirmă asemănarea cu Rastignac pe temeiul arivismului său politic[262] şi îndreptăţeşte încă o dată observaţia lui Ion

[262] Cf. Al. Piru, op. cit., p. 247.

Negoițescu, după care Pahonțu poate fi văzut, mutatis mutandis, drept „un Ion care a învățat carte și care s-a născut în Muntenia”[263].

Valeriu Cristea îi găseşte însă şi celuilalt sens al lui *pahonț* (necioplit, bădăran etc.) o motivare, dependentă de un alt context. Combătând părerea potrivit căreia *Gorila* este cel mai prost roman al lui Rebreanu şi referindu-se la observațiile celui ce a fundat respectiva opinie, şi anume George Călinescu, Valeriu Cristea se leagă de ironia adresată de criticul interbelic personajului Virginia (soția lui Pahonțu), care n-ar avea altceva de făcut decât să reitereze, goală, scena autoadmirației în oglindă a cărei protagonistă fusese Nadina din *Răscoala*; comentând circumstanțele în care Virginia este surprinsă de propriul soţ, Valeriu Cristea descoperă şi o a doua semnificație a termenului din titlu, a *gorilei*: nu doar aceea de politică, ci şi de bestialitate sexuală: „Scena la care se referă criticul nu este însă gratuită; surprinsă de bărbatul ei, care intrase fără a bate la uşă, femeia se sperie inexplicabil de tare, *ca de un străin*; «spaima [ei] stranie», ce stăruie multă vreme în suflet «ca un pumnal», este efectul inconștient al faptului că ea intuise deja *înstrăinarea* omului iubit. Virginia se sperie de parcă ar fi văzut în camera ei o... gorilă. Ceea ce şi este întotdeauna un bărbat care se apropie de o femeie fără dragoste. Ceea ce și era de pe atunci, față de soția lui, Pahonțu (în grai popular, cu sens peiorativ *pahonț* înseamnă necioplit, bădăran, murdar), în sufletul său deja «soțul» Cristianei încă necucerite. Pe lângă ceea ce simbolizează în planul politic al cărții (politicianismul burghez şi extremismul de dreapta), «gorila» din titlul romanului poate reprezenta şi un simbol erotic, al instinctului sexual bestializat prin dezastrul instituției sociale, al cadrului umanizant: căsnicia, familia. Că poate fi aşa ne-o sugerează şi faptul că în acest sens *simbolul gorilei* reapare chiar în ajunul despărțirii soților Pahonțu, în seara sărbătorească şi nespus de tristă de Crăciun (ultimul lor Crăciun!), sub forma lui moş Crăciun însuşi, «*o matahală*» ce înfricoşează nu numai pe copii, ci şi pe Virginia.”[264]

Cella Serghi
Pânza de păianjen (1938)

Cea mai bună carte a Cellei Serghi, *Pânza de păianjen*, o are în centru pe Diana Slavu, eroina a cărei adolescență și tinerețe sunt evocate într-o proză apreciată, între alții, de Camil Petrescu, Eugen Lovinescu, Mihail Sebastian. Cel din urmă notează într-o cronică din Revista Fundațiilor: „Un dar

[263] Ion Negoițescu, *Istoria literaturii române*, I, Ed. Minerva, București, 1991, p. 215.
[264] Valeriu Cristea, *Fereastra criticului*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1987, p. 35.

de observaţie minuţioasă, exactă, notată pregnant, cu o rară putere de a da viaţă şi relief ultimului detaliu, iar în al doilea rând, un simţ de poezie, care trece dincolo de spectacolul imediat al vieţii şi proiectează o lumină emoţionantă peste cele mai derizorii fapte, gesturi şi lucruri."[265]

Roman care-şi merită, până la urmă, locul în raftul al doilea al prozei interbelice, la capitolul onomastică poate fi reţinut prin câteva aspecte pe care le întâlnim şi în proza raftului întâi. Mărturisirile scrise ale Dianei includ şi menţiuni referitoare la numele proprii. Cea dintâi ţine nu doar de ordinea relatării, ci şi de ordinea importanţei – pentru că are ca referent personajul cel mai important din viaţa protagonistei: pe pictorul Petre Barbu, căruia i se spune „Pierrot". Franţuzirea numelui nu are o originie clară („Ilinco, ai ghicit, nu? era el, «Pierrot»! Aşa i se spune..."), dar pentru Diana pare să aibă o mare valoare, dată fiind dragostea pe care i-o poartă celui pe care-l idealizează şi-l creionează în tuşe lirice. Totuşi, atracţia faţă de acest bărbat se manifestă prin repetarea numelui „civil": „Petre, Petre, Petre, Petre! Îmi ciocănea inima, de parcă voia să-i dau drumul să iasă."; şi prin respingerea variantei franţuzeşti a numelui: „M-am gândit: «Ce puţin i se potriveşte numele Pierrot! Ce frumos e Petre!» Am repetat de mai multe ori: «Petre»... Mi se părea nou şi de o frumuseţe aspră şi puţin tristă, aşa cum era Mangalia toată." Prin urmare, preferinţa pentru numele adevărat, cel pe care toţi îl înlocuiesc cu varianta sa de alint, franţuzită, denotă în fond „luarea în posesiune" a purtătorului acelui nume, cu unicizarea sa întru proprie „folosinţă". Paradoxal, întoarcerea la numele „real" are valoarea unei delimitări faţă de restul lumii şi totodată a luării în posesiune afectivă.

Aşa cum reiese din ceea ce ne spune Ilinca Dima, cea a cărei relatare serveşte drept ramă a discursului Dianei, prietena sa are o anumită acuitate cu privire la numele proprii. Astfel, ea se transformă chiar într-un „nomothet" ludic în anumite circumstanţe; de pildă: „La matematici aveam un profesor. Diana îl poreclise «Fie-A-B», fiindcă invariabil îşi începea lecţia aşa: «Fie A B», în timp ce, cât ai clipi, trăgea pe tablă o linie cu creta groasă şi punea de o parte A şi de cealaltă B." În alt loc, aceeaşi Diana precizează cu privire la spălătoreasă: „O chema lung: Lixa Dumitru Vasile Pandele Ispas, şi tatii îi plăcea grozav când povestea cum a bătut-o bărbatul când l-a găsit cu alta în pat." Iar în altă parte: „vărul lui [Bob] – nu ştiu de ce i se spunea Ghiţă, deşi îl chema Eduard."

Apar, bineînţeles, şi alte porecle: Zuky (de la Zaharia) – vărul Dianei –, Bob, vecinul de care se îndrăgosteşte pentru scurt timp adolescenta Diana,

---

[265] Mihail Sebastian, în „Revista Fundaţiilor", 1939, apud Cella Serghi, *Pânza de păianjen*, Jurnalul Naţional, Bucureşti, 2009.

Bebe – prietenul lui Bob –, Michette – prietena al cărei nume „real" este Mihaela Rădulescu (deci din nou întâlnim franțuzirea numelui, fenomen frecvent în lumea românească interbelică, aflată, cum se știe sub influența limbii și culturii franceze). Un personaj important care poartă un nume diminutival și „afectiv" este Toma Ioanescu, cel ce devine soțul protagonistei. „Toma" devine „Tomi" (o singură dată apare în forma „civilă", atunci când personajul semnează o scrisoare adresată Dianei), dar cel mai adesea e substituit cu „Michi", a cărui sursă rămâne obscură și care e de asemenea cunoscut de întreg cercul de prieteni și cunoștințe ale eroului.

Pe de altă parte, Toma Ioanescu recurge la un nume de alint personal pentru Diana, semn al afecțiunii pe care i-o poartă; astfel, „Diana" devine „Dianet". Arătându-le prietenilor din nordul Moldovei fotografia Dianei, eroina este asemănată cu actrițe de cinema gen Lilian Harvey sau Brigitte Helm, dar, cum precizează viitorul ei soț, „în cele din urmă te-au poreclit «Alraune» și au pretins că o să fie vai de capul meu". Și adaugă: „Dar tu nu semeni cu nimeni, Diana", și în numele acestei unicități, precum și al afecțiunii pe care i-o poartă, îi zice „Dianet". Și reia frecvent această caracterizare: „Altfel decât toate fetele din lume ești numai tu, Dianet, adevărată, vie, spontană, plină de farmec!" Iar într-un alt moment, cel în care protagonista îl chestionează pe ocolite cu privire la eventualitatea adulterului, același Ioanescu reiterează perspectiva:

„– De ce dacă aș face eu ar fi mai grav?

– Fiindcă tu nu ești o femeie... Ești Diana. Ești a mea, numai a mea, tu ești Dianet..."

Deci „Dianet" are valoarea unui supra-nume afectiv ce fixează pentru soțul ei valoarea de unicitate a Dianei: „Nu erai o femeie. Erai Dianet.", îi spune la un moment dat Michi soției sale, după despărțirea lor, pentru o ultimă oară marcând, superlativ, singularitatea eroinei.

Tendința aceasta a particularizării persoanei prin diminutivarea sau modificarea alintată a numelui este confirmată cel mai bine de „Dinuța", diminutivul lui „Diana", care, însă, aparține unui alt personaj, cu totul episodic, unei fetițe botezate astfel, întâmplător, datorită tatălui protagonistei.

Afecțiunea, trezirea sentimentului, atracția sunt marcate și prin trecerea de la un regim neutru al conversației la acela în care este utilizat numele propriu, ca atunci când Diana, revenită din plimbarea cu barca împreună cu Alex Dobrescu, viitorul amant, spune:

„– Parcă ești plictisit, Alex.

Îi spuneam pe nume pentru întâia oară, de parcă plimbarea aceea pe mare ar fi fost lungă de săptămâni și mi-ar fi dat acest drept."

Prin urmare, atunci când viitorul amant, Alex Dobrescu, i se adresează în mod particular unei fete, cu „Nicole", în loc de diminutivul folosit de toată

lumea „Colette”, Diana consideră acest apelativ ca un semn de trădare, pentru că sugerează un nivel de intimitate a relației: „Azi am suferit fiindcă Alex a strigat-o «Nicole»... Când au rămas împreună singuri, unde au fost fără știrea mea, când a apucat să-i spună că diminutivul Colette vine de la Nicole? De ce a ținut el să știe care e numele ei adevărat, de ce au vorbit despre el? De ce a reținut Alex amănuntul ăsta și de ce, acum, când toată lumea îi spune Colette, numai el îi spune Nicole? Și cum pronunță Nicole! E aproape ridicol, e aproape indecent, e ca o declarație de dragoste pe scenă, când actorul face abstracție complet de publicul care asistă în sală.” După cum se vede, rostirea numelui, a acelui nume pe care nu-l utilizează nimeni, este considerat indiciul intimității și al atracției, dovada trădării.

Luarea în posesie, intimitatea sunt încă o dată marcate prin nume, respectiv printr-un botez particular, atunci când Alex Dobrescu, amantul, i se adresează Dianei cu „mă, Nanuc” sau „Nanuc frumos” sau pur și simplu „Nanuc” – reprezenând echivalentul lui „Dianet”. După cum se observă, bărbații din viața Dianei tind s-o re-numească, intim, pentru o mai deplină apropiere și pentru a-și sublinia dragostea față de ea. Bineînțeles că sensibilitatea față de nume și față de valoarea sa afectivă se manifestă și în acest caz:

„– Știi ce aștept, Nanuc...

– Ce?

– O minune...

(Când îmi spune Nanuc, parcă mă trece un curent electric din cap până în călcâie...)”

În concluzie, așa cum notează Bianca Burța-Cernat, „*Pânza de păianjen* este nu doar un roman de dragoste, ci și o expresivă pictură de medii și de mentalități în măsură să dea seama despre o epocă.”[266]

Dan Petrașincu
MIRACOLUL (1939)

Dramă amoroasă pe tema adulterului, *Miracolul* reprezintă unul din acele romane care sunt (ceva) mai mai generoase din perspectiva onomasticii decât din perspectivă estetică. Cele câteva aspecte sunt legate de protagoniști: Costin Gradea și Irène. Personajul-catalizator, în preajma căruia sculptorul Costin o va cunoște pe Irène, femeia ce-i va deveni pentru scurt timp amantă, e un anume Andrei Corbu despre care naratorul precizează: „Era Andrei Corbu – pe numele lui adevărat Andrei Dumitrescu – unul din prietenii de

[266] Bianca Burța-Cernat, op. cit., p. 268.

cafenea de altădată." Prietenii cu pricina sunt Costin Gradea şi Paul Florian, dar porecla „Corbu" rămâne obscură (ar putea să vină din faima sa de „temut polemist").

Când Irène se cunoaşte, la căpătâiul bolnavului Corbu, cu protagonistul, are sinceritatea de a mărturisi că nu-i place numele acestuia: „Şi totuşi, de-ai şti... domnule Costin – îmi dai voe să-ți spun aşa? Nu-mi place numele dumitale, ai un nume urât. Și apoi, e prea... rece. Simt domnule Costin, că vom fi prieteni." Sinceritatea brutală a femeii cu privire la nume e contrariantă pentru Costin, însă în acelaşi timp oferă garanția unei relații puternice, aşa cum precizează chiar eroina. La scurt timp, dialogul ajunge şi la chestiunea numelui ei:

„– Am auzit ceva, cu... «originea franceză». Dumneata nu eşti româncă?

– Ba da, după mamă, şi naturalizată după tata. Ştii, ai de a face cu o nobilă! chicoti. Scotoci repede în poşetă şi scoase o carte de vizită, întinzându-i-o. Costin citi numele întreg: Irène de M... Particula «de» îi produse un zâmbet de ironie. Nobleță degenerată? Contesă scăpătată? Vasăzică, o aventură ca-n filme, aici, în plină Capitală.

– Am pus «de»" numai ca să-mi ajute la anumite porți, altfel... făcu ea un gest de nepăsare «democrată». Nu te speria, sunt săracă şi simplă."

Din nou, aceeaşi sinceritate, care e de natură să dea încredere protagonistului; în plus, făcătura lui „de" arată că e Irène are capacitatea de-a se adapta lumii ipocrite în care se mişcă, recurgând la aceleaşi mijloace. Paradoxala, capricioasa Irène îşi dovedeşte „personalitatea" cvasi-enigmatică şi prin părerile şi inițiativele privind numele proprii; iată de pildă, un pasaj în care mărturiseşte că preferă prescurtările onomastice (care, în cazul de față, au ca rezultat un pseudonume exotic) şi totodată încearcă să modifice numele considerat ridicol (în fond, e doar banal) „Costin", fără a reuşi: „Îi povesti întâia ei vizită în odaia bolnavului. Fusese cu o prietenă, Li.

– Aşa îi zic eu, Lenuța e prea urât, îmi place să prescurtez. Ştii cum ți-aş spune dumitale? Dar se încurcă: Cos-tin, nu mergea, era cam ridicol, aşa că... – rămâne ca de la început, da? Ai un pronume [sic!] încăpățânat, nu vrea să se transforme! N-am să i-o iert."

Atunci când are îndrăzneala da a merge la Costin acasă şi a-i lăsa soției lui, Elena, o scrisoare chipurile din partea maestrului Udrea, Irène se dă drept... „Popescu": „Ah, ce bine-mi pare că vă cunosc, nu puteți avea idee ce bine-mi pare că vă cunosc... dar dați-mi voe, ezită ea o clipă, pentru ca numaidecât să întindă mâna – dați-mi voe... Popescu... Îl cunoscu pe domnul Costin Gradea, sunt o admiratoare a lucrărilor sale..." Ea alege tot un pseudonume banal, după care crede că se poate ascunde mai bine. Dar naratorul ne dezvăluie perspectiva Elenei, care denotă ridicolul alegerii la repezeală de către Irène a unui nume fals care e cât se poate de comun, căci tocmai faptul că e comun

îi subliniază falsitatea: „Intrară. Dar «domnişoara Popescu» (alt nume se vede că nu-i venise în minte, la repezeală, gândea cu o ironie blajină şi tristă, Elena) – nu voia să se aşeze deloc."

O anumită reacţie a lui Costin faţă de Irène, despre care crede, dintr-o eroare, că e o uşuratică, ne arată că şi el are o anumită sensibilitate în raport cu numele proprii, căci părerea proastă despre femeie se transferă şi asupra numelui, pe care nu-l mai poate pronunţa: „Ajunsese aproape pe strada pe care şedea. Tăiase drumul aşa cum îl învăţase «aceea» – nu mai era vrednică să-i pronunţe numele. Ce comedie! Femeea asta îl simţise predispus la scene «tari». De ce îl mai sărutase – şi atât de pătimaş, dacă era... moartă ...şi mai ales după ce auzise că era însurat! O femeie cinstită n-ar face-o."

Ioana Postelnicu
BOGDANA (1939)

Bogdana, roman ionic, indică o prozatoare sigură pe ea, cu stil, un stil poetic şi în acelaşi timp precis, construit pe volute psihologice şi pe inserţii analitice, pe observaţie minuţioasă şi acuitate lirică. Portretul Bogdanei se încheagă treptat din tuşe impresioniste, dintr-un cumul de detalii senzoriale. Ioana Postelnicu, îndrăzneaţa autoare care s-a lăsat descoperită de Eugen Lovinescu, nu-şi merită obscuritatea, fie şi măcar pentru că în acest scurt şi concentrat roman reuşeşte să creeze un personaj feminin ce-ar merita un loc în galeria chipurilor feminine interbelice, dar şi pentru că îşi defineşte un stil propriu, marcat de un lirism ce potenţează calitatea psihologică.

Poetica onomastică a acestui roman vine în prelungirea dimensiunii sale realiste (în ciuda calofiliei introspecţiei, autenticitatea notaţiei se păstrează nealterată).

Numele nu ies în evidenţă, conformându-se, cu intenţie sau doar intuitiv, acelei perspective potrivit căreia acestea ar trebui doar să indice personajul şi să-i arate originea, mediul de existenţă. Or nume „urbane" precum Bogdana, Elena, Adam (prescurtat familiar, deşi oarecum imprevizibil, Adi) Drăguş, Mihail Varlam, Alexandru Priboianu, Şerban, Liţa reprezintă foarte bine această funcţie pur practică, lipsită de relieful intenţionat al expresivităţii estetice. În fond, e vorba de un roman de analiză, aşa-zicând ionic, deci aidoma lui Camil Petrescu, Anton Holban etc., Ioana Postelnicu îşi numeşte personajele pe criteriul autenticităţii, nu al reliefului expresiv.

Dar poate că lipsa de relief a personajelor, respectiv a numelor, reprezintă, intuitiv, şi corespondentul faptului că, aşa cum observă Bianca Burţa-Cernat, „*Bogdana* este, s-ar putea zice, un roman cu un singur personaj: o femeie care

se complace într-o deconcertantă inactiviate, simţindu-şi vidul dar nereuşind să-l umple cu altceva în afară de amintiri, de fantasme, de aspiraţii nelămurite. Restul personajelor sunt siluete abia schiţate, prezenţe episodice, proiecţii fantomatice ale unei minţi îmbolnăvite de singurătate."[267]

Aşadar, poate că la acest nivel al observaţiilor, doar „Bogdana" merită comentat, din unghiul efectului de contrast dintre „cvasi-masculinitatea" numelui (e un nume feminin provenit dintr-unul masculin) şi evidenta feminitate a personajului (în sensul fragilităţii, al delicateţii, discreţiei etc. de care dă dovadă). Ca pentru a accentua acest contrast, aflăm că protagonista era în copilărie o „urâţică" sau măcar o prea puţin feminină prezenţă, aspect pus în evidenţă şi mai mult de favorizata soră cu patru ani mai mare, Elena. Astfel că, Bogdana poate fi suprapusă, mutatis mutandis, „arhetipului" răţuştei celei urâte, care evident devine „lebădă", adică o femeie de o frumuseţe pe care avocatul Adam Drăguş o remarcă târziu, în ciuda omniprezenţei tinerei în cabinetul său de avocatură. Fiinţă retractilă, visătoare, Bogdana devine o femeie în toată firea şi trece abulică prin „ritul de trecere" al căsătoriei pentru a intra în criza generată de insatisfacţiile unei căsnicii plate şi manifestată prin atracţia adulterină pe care tocmai ademenitoarea ei frumuseţe o provoacă. Finalul deschis, ambiguu al romanului, care ne-o arată pe protagonistă în faţa unui nou prag, al posibilei despărţiri şi al maturizării, lasă o undă de insatisfacţie datorată faptului că asistăm, în fond, la iminenţa unei schimbări ale cărei efecte nu le vom mai putea urmări.

În altă ordine de idei, de nume se leagă mai ales scurte notaţii, scurte reflecţii ale personajului central, generate de aspectul emoţional al existenţei sale. Astfel, atunci când trebuie să-i trimită propria fotografie bărbatului misterios de la capătul firului telefonic, Bogdana trece prin stări pe care numele acestuia i le potenţează: „Doamne, şopti, înecată de emoţia gestului făcut, de înfrigurarea celui ce avea să-l facă: acela de a-i scrie numele pe plic şi a-l trimite lui. Deschise cartea de telefon, căută numele, adresa... Da... Era acelaşi, aşa cum îl ştia lipit în ea, mare, întreg, strecurat într-însa ca un fir de apă într-un nisip, lipit pe creierul ei, pe fiinţa ei, revenit în conştiinţa ei ca prundişul de sub o maree. Aşeză vîrful stiloului pe plic şi scrise tremurat şi nesigur numele Amaru. Era îmbujorată şi inima-i bătea... bătea ca şi cînd nu ar fi scris un nume şi o adresă, ci o fierbinte scrisoare de dragoste."

Poate că excepţia de la regula onomasticii pur funcţionale, „cenuşii", o reprezintă tocmai acest „Amaru", nume de familie al pseudo-amantului eroinei, în măsura în care sensul propriu al termenului va fi „reactivat", scos „la suprafaţă" de constatarea „amară" a Bogdanei (la sfârşitul „aventurii" şi al cărţii)

---

[267] Ibidem, 290.

că bărbatul visat, imaginat exclusiv după vocea de la telefon, nu arată ca în pozele trimise şi că nu-i (mai) inspiră dragoste. Din acelaşi registru al excepţiei pare să facă parte abia amintitul „Dandi”, nume al soţului Elenei, sora eroinei – nume mai puţin obişnuit, al cărui relativ exotism trece neobservat, fiind menţionat cu totul în treacăt.

Ca în cazul multor îndrăgostiţi, Bogdana se dovedeşte extrem de sensibilă la numele „de alint” dat de „amantul” de la telefon, respectiv la modul în care sună acest nume în gura bărbatului:

„– Jeanne, Jeanne... curse pe fir o chemare taincă şi aprinsă. Tu eşti?

Numele rostit atît de fierbinte îi topi fiinţa.”

Numele dat ad-hoc de interlocutor capătă rezonanţe speciale la rostirea acestuia: „– Spune Jeannne... Spune scumpa mea...

Numele pe care el i-l dăruise o înfioră. Îi spunea Jeanne. Îl rostea într-un anumit fel, care o umplea de o dulce stare.”

În nenumărate secvenţe literare, în proză, poezie sau teatru (un exemplu celebru e acela al „comentariului” făcut de Romeo pe marginea numelui iubitei sale, respectiv pe marginea numelui în general), numele funcţionează ca un potenţator al sentimentelor, ca un „releu” al emoţiei erotice. E şi cazul de faţă. În schimb, porecla eroinei generează alt tip de reacţie: „Umbra măreaţă a Elenei – «merge ca un steag», spunea tatăl lor – o copleşea. «Ursu» de la ea venise şi porecla se înscăunase în casă ca al doilea nume al Bogdanei. Nu-şi amintea când îl auzise pentru întîia oară, dar ştia precis că Elena i-l scornise. Cînd se auzea chemată astfel, sîngele începea să alerge nebuneşte şi inima revărsa dureros în ea vălureţe uşoare de sînge, din ce în ce ami repezi. Cuvîntul n-o izbea de la început. După cîteva clipe doar, sesiza ecoul dintr-însa strîngîndu-se ca un ghemotoc de lacrimi în capul pieptului.”

Tot ca în multe alte relaţii de cuplu, eroina şi „amantul” de la telefon îşi conferă nume particulare, care sugerează intimitatea, emoţia împărtăşită şi starea „adamică”, condiţia nouă a existenţei lor:

„– De ce nu spui ceva, Jeanne?

– Dar nu mă cheamă aşa.

– Pentru mine vreau să te numeşti Jeanne... Un nume pe care numai eu să-l ştiu. Numai eu să-l rostesc.

Bogdana zîmbi.

– Şi dumneata, care e numele dumitale, necunoscutule?

– Oricare vrei, născoceşte unul care să fie după dorinţa dumitale.

– Acum nu pot, se feri. Nu m-am gîndit niciodată la un nume de bărbat.

– Cum, niciodată pînă acum?

– Aşa cum ceri, nu.

– Cum îți cer?

– Nu știu.

Rîseră amîndoi. (...)

– Îmi pare că vocea dumitale e un val, care mă cuprinde în unda lui, mă leagănă, mă adoarme. Mi-e cald, mi-e bine cînd o aud. Da, un val. Val, ah... da, ți-am găsit un nume, rîse bucuroasă. Spune, Val îți place?"

După cum se vede, pragul intimității este trecut (și) prin intermediul unui „botez", al unui mic ritual onomastic, considerat, intuitiv, necesar pentru acceptarea celuilalt și pentru definirea condiției lor de „amanți" (fie și doar... conversaționali). Numirea reciprocă echivalează și cu o luare în posesie, parte a procesului de apropiere a celor două personaje. Acapararea totală de către Amaru a Bogdanei, semnul excluderii (aparent) definitive a avocatului Adam Drăguș din viața sentimentală a eroinei se găsește într-o precizare precum: „Bogdana nu mai era decît Jeanne, numele strigat de Val cu dragoste în pîlnie. Întreaga ei ființă sta suspendată, atentă la unicul sunet care iscase rezonanțe uluitoare într-însa."

Ca orice persoană introvertită, Bogdana „glosează" introspectiv, inclusiv pe marginea cuvintelor, sensibilă fiind, iată, și la conotațiile numelor proprii. Porecla n-are cum s-o bucure, căci ea indică faptul că e percepută mai degrabă ca o persoană ursuză și neîndemânatică – caracteristici pe care comportamentul și înfățișarea din copilărie ale eroinei le confirmă. Aceasta decupează din nou porecla, dar și numele propriu-zis, în contextul plecării de acasă al Elenei și al instalării Bogdanei în odaia surorii: „Se hotărî să nu mai îngăduie servitoarei s-o cheme pe nume. Acum că avea odaie separată, că nu mai dormea pe canapea în sufragerie, că «Ursu» dispărea odată cu plecarea Elenei, că, în sfîrșit, va fi și ea cineva." Deci eroina asociază schimbării din propria viață și numele proprii: porecla va trebui să dispară, iar numele nu-i va mai fi pronunțat de servitoare, ca semn al noului statut al micuței stăpîne.

Toate aceste detalii ce țin de sfera onomasticii nu fac decât să confirme dimensiunea analitică și concret-senzorială a romanului, laolaltă cu celelalte elemente de același tip, dimensiune relevată și de o exegetă precum Bianca Burța-Cernat: „Pierzând la capitolul anvergură, *Bogdana* câștigă totuși în intensitate, în profunzime analitică. Din hipertrofierea detaliilor senzitive și perceptive ia naștere proza stranie a corporalității – o corporalitatea exhibată, obsesivă, suficientă sieși."[268]

[268] Ibidem, p. 291.

Teodor Scorțescu
CONCINA PRĂDATĂ (1939)

Romanul din 1939 și nuvela *Popi* reprezintă singurele scrieri ale diplomatului Scorțescu. Fără calități speciale, *Concina prădată* concentrează cronica erotică[269] a Iașilor primului deceniu al secolului XX, văzută prin ochii unui tânăr, vag student la Drept și amant en titre al blazatei Sylvia, femeia preocupată de a fi în centrul atenției mondene. Portretistica e cea care dă relief micului roman de caractere (în degringoladă erotică, în principal), așa cum subliniază și prefațatorul re-editării postdecembriste a cărții: „În *Concina prădată* sunt remarcabil reliefate atât grupul de tineri care terorizează pe burghejii cumsecade, cât și femeile cam ofilite care, aflate într-un vid sentimental, își arogă monstruozități imaginare. Nonconformiștii se vor corupători ai gintei feministe, altminteri ea însăși suficient de vicioasă ca să pozeze și în victimă."[270] Filiera decadentă, în linia *Crailor de Curtea Veche* și a *Frumoșilor nebuni ai marilor orașe* (remarcată de același Aureliu Goci) pare să fie, într-adevăr, genul proxim al acestui roman ce descrie, prin intermediul personajului-narator Vlad, galeria ființelor subjugate hedonismului și caracterizate inclusiv prin onomastică.

Iată, din prima pagină ne întâmpină porecla unei ușuratice Mița (rezonanța caragialiană nu poate fi negată) Șampanie: „Am auzit – spune Sylvia Vodiș – că o cheamă Șampanie pentru că în orgiile d-voastră i se varsă șampanie... pe corp... nu... în corp...". Imediat aflăm și de porecla altui personaj, de data asta al relativ onorabilei Laura Boiu, prietena cea mai apropiată a aceleiași Sylvia: „Laura – între prietene: Cozonac – râde, înclinându-și și ridicându-și trunchiul bogat." Sursa poreclei nu e clară, deși o sugestie („trunchiul bogat") pare să indice corpolența Laurei, care-și acceptă fără complexe denominația ridicolă, așa cum își duce și zilele, acceptându-și rolul de personaj secundar al vieții amantei lui Vlad, Sylvia Letea, devenită Vodiș prin căsătoria cu discretul și naivul George Vodiș, „om frumos, bogat și purtător de nume domnesc." Acesta a luat-o de soție pe proaspăt divorțata Sylvia numai pentru a-i face în ciudă unei frumoase domnișoare Mirescu.

Prenumele protagonistului îl aflăm relativ repede, din replica Sylviei („Ai sfârșit, Cozonac? Bine. Pe Vlad îl păstrez eu"), dar numele de familie va rămâne necunoscut până la sfârșit – absență semnificativă eventual prin faptul că

---

[269] „Cronica erotică a Iașilor antebelici, din *Concina prădată* a dlui Teodor Scorțescu... e un roman cu un totul alt spirit decât obșinuita literatură moldovenească de tip elegiac", nota Pompiliu Constantinescu (Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 4, Ed. Minerva, București, 1970, p. 217.) „*Concina prădată* este un roman interesant mai ales prin imaginea complet diferită de aceea consacrată a Iașilor din *la belle époque*." (Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008, p. 785.)

[270] Aureliu Goci, în „Prefață" la Teodor Scorțescu, *Concina prădată. Popi*, Ed. Gramar, București, 1997, p. V.

marchează încă o dată „insignifianța" personajului, care plutește în deriva sentimentelor pentru eleganta și spirituala (dar „vidata") soție a lui Vodiș, și care nu e-n stare de nici un act de voință pentru a-și găsi sensul vieții lăsate în voia amantlâcului.

Un personaj mult mai interesant e acela al lui Petre Vornicel, bărbatul cu nenumărate amante pe care le domină într-un mod inexplicabil – sau explicabil prin surprinzătoarea lor nevoie de... masochism, dorință enigmatică în ochii protagonistului. „Vornicel însă simt că trăiește iremediabil în afară de dragoste", consemnează Vlad, iar imaginea de „terorist" sentimental și senzual a lui Petre pare să confirme concluzia. În casa acestuia ,Vlad cunoaște personaje interesante, de la „tante Luiza", Luiza Bontescu, femeie „trecută" cu statut incert în raport cu straniul Vornicel, la doamna Răsmar, doamna Elsa (în conversația cu care se strecoară și informația referitoare la originea numelui: „După nume sunteți nemțoaică, spun, speriat eu însumi de vulgaritatea vorbelor mele. – După pronume, rectifică Elsa"), și până la evreica Rașela, prezență episodică, a cărei denominație arată clar originea semită. Luiza capătă la un moment dat supranumele „Julieta" din partea ironicei Bitz, probabil tocmai din cauza contrastului dintre vârsta matură și aparenta înamorare de Vornicel: „– Vine Julieta, vestește ea. Uitându-mă pe geam, văd venind din fundul străzii o femeie înaltă în care o recunosc pe Luiza.

– De ce o chemi Julieta? întreb eu.

Cu un gest reverențios, Bitz mi-l arată pe Vornicel. Bănuind o insolență cu privire la vârsta eroilor, renunța să mai cer alte lămuriri."

Unul din mijloacele de relativizare, dacă nu de „aneantizare" a unui răuvoitor ce o bârfește, aparent fără temei, pe Sylvia (despre care în cele din urmă Vlad va afla că avusese 22 de amanți), este acela al „confuziei" numelui: „Un oarecare domn Contescu... Fontescu... pretinde că am avut cu el o aventură în wagon-lit, între Constanța și București..."; „Cine e acest domn Contescu? Am auzit că e un om însurat, în vârstă. De ce mă bârfește?" continuă Sylvia, sugerând și prin ne-(re)cunoașterea numelui că vorbește despre cineva necunoscut și că, prin urmare, informația e doar o calomnie.

Numele joacă roluri mai mult sau mai puțin semnificative în viețile acestor personaje vanitoase. Nicușor Matei, privilegiat posesor al unui automobil cu care face senzație în Iași, „își adăugase încă un t, devenind Mattei", deci, sugerează naratorul, își marchează astfel snobismul și chiar ridicolul – relevate și de informația că „se ruinase pe jumătate, crezând că își creează o reputație de destrăbălat și izbutind a-și crea doar una de imbecil."

Ștefan Ghencea, poreclit Hatmanul, deși prezență episodică, rămâne memorabil prin faptul că-l înfruntă pe Nicușor Matei și-i spune în față ceea ce trec sub tăcere ceilalți – arătându-i caraghioslâcul și vanitatea prostească. Iar una dintre

dovezile acestei mistificări de sine a lui Nicuşor este reprezentată de schimbarea numelui de Pospopol în Matei: „Nicuşor încercase totdeauna să treacă sub tăcere faptul că era originar din Giurgiu, apoi pentru că Pospopolii erau descendenţi direcţi ai lui Nicuşor – al cărui tată, exagerându-şi valoarea curentului antigrec din ţară pe vremea chestiunii macedonene, îşi schimbase numele elen în ce românesc de Matei.” În mod ironic, Ghencea va sfârşit împuşcat în duelul cu Nicuşor, iar la înmormântare personajul-narator va avea surpriza să constate că pe plăcile de mormânt numele Ghencea a devenit Gencea: „Ciudat, de ce Gencea? Eu, după câte ştiu, numele se scrie cu *h*. Poate altădată numele se scria Gencea.” Intrigat, Vlad îl chestionează şi pe prietenul său Mircea:

„– Ai văzut că la intrarea bisericii, pe două plăci, era scris Gencea. De ce lipsea *h*?

– Lipsea *h*?

– Lipsea. Mă întreb: este o eroare a pompelor funebre sau pe vremuri numele se scria Gencea?

– Adresează-te Academiei, îmi răspunde Mircea înțepat.

De bună seamă, e amorezat.”

Obsesia absenței literei *h* pare absurdă, însă are un substrat: Vlad a aflat de la Matei că Ghencea s-ar fi sărutat în automobil cu Sylvia, iar actul de trădare al femeii îl macină și-l face să se lege de cele mai derizorii detalii, cum ar fi acela al scrierii numelui. În fond, surpriza numelui modificat din Ghencea în Gencea se constituie într-o neaşteptată analogie cu surpriza faptului că Ghencea ar fi avut o aventură cu Sylvia. Durerea pricinuită de acest act de trădare se traduce atât prin obsesia pentru modificarea numelui, cât şi printr-o ironie neagră rezumată astfel: „Ora patru. Mie Ghencea mi se părea în general caraghios. Este însă un anumit ridicol care scapă femeilor. Ora cinci. Ghencea crește ca o palalie de vreascuri. Îl văd. Sărutul din automobil îi dă o strălucire invincibilă. Se mișcă în fața mea, dureros de neted, tăind aerul cu gesturile sale repezi, poruncitoare, mușchetar viteaz fără prihană.

Zorile...

Dorm... Nu sunt sigur, dar cred că dorm.

Ghencea e sub pământ.

Uite Ghencea, nu e Ghencea.”

Răzbunarea (simbolică a) lui Vlad constă în constatarea evanescenței lui Ghencea, rival neaşteptat în fața Sylviei, sub forma expresiei „Uite Ghencea, nu e Ghencea”. Răzbunare derizorie, care nu-i va alina defel amărăciunea pierderii amantei; despre care va afla din nou cu surpriză că a avut 22 de amanți înaintea lui – ba mai mult, că unii dintre aceştia, ba chiar cei mai speciali, au fost... amante. Cea dintâi a fost, se pare, „Yuta cea blestemată”, al cărei nume îi atrage imediat atenția lui Vlad:

„– Ce fel de nume e Yuta?

– Yuta e un nume nordic. Yuta mea era însă o nemţoaică zdravănă, înaltă cât uşa şi foarte sentimentală. Era supraveghetoare în pensionatul din Stuttgard unde am stat trei ani."

Răspopa, care a studiat filozofia şi teologia şi care „trăieşte de ani de zile fără nici o meserie şi necerând bani nimănui", e un personaj pitoresc şi al cărui nume pare să fie poreclă, dat fiind schimbul de replici dintre el şi Vlad: „Răspopa mă irită; îmi dă puterea să fiu obraznic, astfel că-l întreb – ceea ce demult doream să ştiu – dacă a fost vreodată în adevăr popă.

– Nu... avusesem numai de gând să mă popesc... Am studiat teologia. Mi-a lipsit însă ceva... o fi fost de vină şi Iaşul..."

Alte nume se leagă de un grup exotic, amintind de „craii" lui Mateiu Caragiale: Viskowsky, „despre care se vorbeşte cu admiraţie pentru că a cheltuit, la repezeală, câteva moşteniri la Paris" şi pentru că are la activ isprăvi precum aceea de a fi vopsit în roşu lebedele de la Bois de Boulogne, mărturiseşte: „[la Paris] îmi ziceau Ali-Baba fiindcă dăruiam giuvaeruri fetelor..."; moşierul Gogoş de la Prut; deputatul Mircea Gaică, ironizat de Gogoş cu expresia „Martirul Gaică!" întrucât declară emfatic şi ipocrit: „Sunt deprins să fiu atacat. Presa română mi-a făcut serviciul acesta". Replica lui Gogoş e urmată, în contextul nopţii de petrecere ce aminteşte de aceiaşi crai mateini, de toasturi ironice care au în centru porecle sau nume ironice:

„Împreună cu noi râde şi Gaică cu generozitate. Răspopa ridică paharul:

– Să ne trăieşti, Neo-Caţavencu, urează el.

Lăutarii se repăd la scripce, pentru urare.

– Să ne trăieşti, eterne Raskolnikof! replică Gaică, ciocnind paharul."

Dar Răspopa respinge denominaţia, oricât de nobil ar suna, căci în afara sărăciei nu are nimic comun cu personajul dostoievskian: „nu iubesc nici o prostituată... n-am ucis pe nimeni..."

Acelaşi Răspopa continuă numirile sarcastice: „Acest Gogovacă – îl arată cu degetul pe Gogoş care surâde ca de obicei de câte ori Răspopa deschide gura – e mândru de a se îmbăta şi a-şi trece degetele prin barbă, cu lăutari la sfârcul urechii, ca şi cum ar face ceva extraordinar."

Marta, sora doctorului Ştefan Geană, e unul din puţinele personaje pozitive, morale, din această galerie pestriţă şi decăzută. Ea rămâne reperul după care Vlad, în cele din urmă, îşi „măsoară" imoralitatea şi incapacitatea de a-şi schimba viaţa. Planurile de a pleca împreună cu doctorul în expediţia la Polul Nord sunt, previzibil, abandonate, dat fiind că ele au la bază vanitatea lui Vlad, dorinţa de a o impresiona şi de a o speria pe Sylvia, care, din păcate pentru Vlad, nu reacţionează aşa cum acesta se aştepta.

Bitz – femeia capricioasă cu trăsături androginice, adusă de Sylvia de la Paris, dar româncă din Turnu-Severin – poartă un supra-nume bizar, nedescifrat, dar a cărui sonoritate e suficientă pentru a susţine imaginea ambiguă (din punctul de vedere al genului şi al preferinţelor sexuale) a personajului.

Mai apar, cu totul în trecere: tinerele surori Braun, Mady şi Doddy, dansatoare în şantanul Tanasaki, capabile să reziste ademenirilor erotice ale lui Vlad şi Mircea; Pati, bătrâna căreia în finalul romanului i se confesează Vlad şi despre care spune: „Ea m-a botezat pe mine iar eu am botezat-o Pati, nu ştiu de ce, când eram mic."; Hodea, „vag publicist", colportor şi „intrigant", ridicol în credinţa sa că salonul Sylviei reprezintă „un centru de orgii urâte şi aţâţătoare"; Mircea Roşanu, ofiţerul artilerist bucureştean prieten cu Vlad şi amant al Laurei; Ema Codin – altă prezenţă feminină episodică, „cu aerul ei de păpuşă gătită", soţie de inspector poliţienesc, deznădăjduită „de a nu-şi putea înşela soţul" şi care dă „culoare" perversă relaţiei dintre protagonişti, căci Sylvia i-o va oferi la propriu şi complet goală lui Vlad ca pentru a-şi satisface un capriciu de neînţeles pentru bărbatul îndrăgostit.

*Concina prădat*ă oferă câteva portrete memorabile, respectiv câteva exemple de nume sau porecle a căror expresivitate contribuie la calităţile acestei proze.

Liviu Rebreanu **AMÂNDOI** (1940)

Roman poliţist, considerat în general un eşec al lui Rebreanu, *Amândoi* etalează o serie de personaje cu nume individualizatoare şi în acelaşi timp adecvate mediului reprezentat de orăşelul de provincie în care are loc crima (şi al cărui model real este Piteştiul). Victimele sunt Ilarie Dăniloiu şi ţaţa Miţa (mahalaua, via Caragiale, rezonează în astfel de nume). Criminalul e întruchipat de servitoarea acestora, Solomia Ionescu născută Motroc, o fată de la ţară căsătorită cu Alexandru (cu varianta afectivă „Lixandru"), un şofer care se va stinge de boală; fratele ei se numeşte Eremia, iar mama ei, Ioana (ea o alintă pe fată cu „Mia", evident de la „Solomia"). Fratele lui Ilarie este Spiru (căruia i se spune, familiar, şi: Spirache, Spiroiu, Spirică) Dăniloiu, căsătorit cu Vasilica şi având o fiică, Filofteia. Sora lor, Aretia, e căsătorită cu fostul ajutor de grefier Pascal Delulescu; băiatul lor e botezat Romulus şi e chemat „Romică" de cei apropiaţi.

Aflăm că părinţii fraţilor Dăniloiu lor erau bulgari (zarzavagii) şi că numele de origine fusese „Danilef": „Când s-a mai înstărit, şi-a cumpărat casă la Piteşti (chiar corpul de casă în care s-a întâmplat crima), a început să se numească Dăniloiu, cum l-a învăţat un avocat, şi s-a împământenit prin Cameră şi Senat, cheltuind destule parale cu ocazia aceasta."

Lista continuă cu Mihai Ciufu, servitorul bisericii (bănuit pe nedrept), preotul Ilie Tănăsescu, veterinarul Haralambie, măcelarul Mitică Ionescu, ceasornicarul Constantinescu, prim-procurorul Constantin Negel, judecătorul de instrucție Aurel Dolga (venit din Făgăraş la Piteşti şi cel care anchetează cazul acestei duble crime, cu o obstinație datorată vanității de a se considera un mare detectiv – drept care cade în ridicol atunci când ucigaşa, exclusă din calculele sale, se predă recunoscându-şi fapta), medicul Vasile Popescu, polițaiul Tudor Ploscaru, perpetuul pierde-vară care-i urăşte de moarte pe cei ucişi, Dică Secuianu, prim-preşedintele țărăniştilor locali Scarlat Mălinescu (a cărui soră mai mare se numeşte Cezarina şi e mama lui Dică Secuianu), ordonanaț lui Dică Secuianu, Iacob Cociorva, proprietara inelului cu briliant, Ilina Dogaru, şi prietena ei, d-na Cristescu.

Nimic spectaculos, nimic forțat în aceste nume care fac serviciul consolidării perspectivei simili-realiste a romanului Amândoi, un policier „domestic”, non-senzaționalist, prin intermediul acțiunii căruia autorul ne oferă de fapt o galerie de portrete specifice unui mic oraş de provincie.

Mihail Sebastian
Accidentul (1940)

Roman mediocru, *Accidentul* rămâne un love story cam patetic, cam convențional, cu personaje şi ele lipsite de relief. Regimul onomastic are, însă, gradul său de interes, căci reîntâlnim procedee specifice de utilizare sau o anumită tipologie. Astfel, numele din această proză intră în categoria celor „obişnuite”: Paul, Nora, Anna, Gunther, Klaus şi alte câteva. Asta în primul rând pentru că romanul se vrea circumscris arealului „realist”, mai exact realist-psihologic, deci refuză din start exotismul – şi nu doar cel onomastic, până în punctul în care cade în clişeu, în previzibil. Orizontul normalității e dat, poate, şi de cvasi-absența numelor de familie, cu puține excepții (Nora Munteanu, arhitectul Dănulescu – acest desemnat doar astfel, într-un context în care nici nu este reclamat numele întreg –, Bund sau Grodeck). Totuşi numele mici au şi particularități proprii. Astfel, Anna deja implică un efect de insolitare, prin grafia dublă a lui „n” (Anna în loc de firescul Ana), efect amplificat prin eliminarea „a”-ului final, care nu-şi găseşte explicație, dar căruia i se precizează ecoul în conştiința bărbatului îndrăgostit de ea, protagonistul numit Paul: „Multă vreme nu ştiuse nimic precis despre ea, deşi o saluta pe stradă, ba de câteva ori se şi întâmplase să schimbe câteva cuvinte împreună. Îl irita doar numele ei mic, acel prietenos Ann, când Anna ar fi fost un nume atât de liniştit.” Deci i se subliniază acestui nume prescurtat caracterul „intim”, dar, prin prisma

personajului principal, şi posibilul snobism. Oricum, pentru Paul numele iubitei îşi găseşte evocarea şi în concreteţea sa „fizică", de semnificant, aşa cum reiese din câteva pasaje. Iată: „Aşa cum la munte, în dimineţile de ceaţă, aştepţi să apară peisajul dispărut şi totuşi prezent, întrevedea dincolo de această melancolie imaginea iubitei, numele ei zadarnic alungat: Ann. Repetă numele de câteva ori, cu glas tare, despărţind cele două silabe, cum ar fi desfăcut piesele unui mic mecanism pentru a-i surprinde resortul ascuns." – Două aspecte aici: pe de o parte sesizăm valoarea de mantră a numelui, cel puţin pentru protagonist (de fapt în acest context numele reprezintă un substitut al persoanei, căci Paul îi invocă prezenţa prin intermediul surogatului antroponimic în condiţiile în care despărţirea pare destul de clară), iar pe de alta nedumereşte precizarea celor „două" silabe din „Ann" (sic!).

Iată un alt citat: „Se scutură din această renunţare şi porni nebuneşte pe scări, cu o bruscă, disperată nevoie să o vadă, să o strângă în braţe. Ann! Ann! Ann! Numele alerga înaintea lui ca un strigăt." Sau: „Totuşi, i se întâmpla să se trezească noaptea din somn, cu numele ei pe buze – şi simţea atunci, ca o durere ascuţită, nevoia să o vadă nu pentru a-i vorbi, căci nu mai avea nimic să-i spună şi simţea că orice reîntoarcere spre trecut e imposibilă, dar pentru a o privi, fie chiar fără ştirea ei, ca de la o fereastră, ca pe o trecătoare." Ori: „Paul trecea pe lângă acele fişe silindus-e să nu le vadă. I se părea că fiecare din ele îl cheamă. Altădată avea o copilăroasă mândrie să vadă numele acela iubit în jurnale, în vitrine, pe ziduri." Şi: „Cunoştea un nume care altădată trezea în el dureri nervoase, reflexe de neînlăturat: Ann. Îl spunea acum cu glas tare, din curiozitate, cum ar fi apăsat pe o clapă ca să vadă dacă răspunde: Ann, Ann, Ann. Numele cădea inert, ca o piatră." – Prin acest din urmă paragraf e marcat ultimul „act" al procesului de distanţare faţă de fosta iubită: după iniţiala valoare mantrică a numelui, după perioada în care acesta provoca efecte nostalgice, în final ni se relevează absenţa vreunui efect pe care l-ar mai fi putut avea menţionarea antroponimului: „Numele cădea inert, ca o piatră." Comparaţia nu lasă loc îndoielii că, pentru Paul, Ann nu mai înseamnă (aproape) nimic. Aceeaşi concreteţe a numelui este subliniată acum prin comparaţia cu piatra, după ce până în acest punct numele fusese evocat sau „stârnit" din motive sentimentale, de resuscitare iluzorie, prin surogatul antroponimic, a femeii iubite.

Tot de nume se leagă şi procedeul amânării, prin care se accentuează de fapt starea, respectiv comportamentul personajelor centrale: accidentul căderii din tramvai al Norei o leagă fără voie de ursuzul Paul şi, deşi cei doi ajung până în pragul relaţiei intime, nu ţin deloc, nici unul nici altul, să-şi decline identităţile. El îi află numele de pe plăcuţa de pe uşă, „Nora Munteanu", iar ea din actul paşaportului – şi asta numai după ce posesorul său fuge fără nici o explicaţie, refuzând „oferta" unui act amoros la care şi eroina pare a fi

predispusă mai degrabă din motive iraționale, obscure – drept dovadă stă nu doar comportamentul „abulic" al celor doi în secvențele imediat următoare accidentului, ci și următoarea precizare: „N-a avut când să-i spună cele mai simple lucruri despre ea – poate că dacă nu i-ar fi fost numele gravat pe placa de alamă de acasă, nici cum o cheamă nu i-ar fi spus – dar a avut când să devină, în câteva ore, amanta lui. Ce stupidă ești, Nora." Renunțarea la declinarea identității nominale este înregistrată, a posteriori, ca un semn al dereglării pe care o provocase accidentul. Întârzierea cu care Nora înțelege „distorsiunea" este marcată printr-o referință la faptul că în preajma accidentului menționarea numelui nu-și mai găsise rostul.

Orizontul antroponimic mai este implicat și în caracterizarea, minimală, a unui pesonaj secundar, dar memorabil, al protectorului tânărului moștenitor al marii averi Grodeck, întunecatul și taciturnul Klaus Schmidt. Numele real îl aflăm târziu, prin intermediul altor personaje, pentru că dintru început tânărul Gunther le destăinuie Norei și lui Paul supranumele atribuit de el însuși: „Hagen este omul care v-a deschis. Omul cu pelerina neagră. Trebuie să-l cunoașteți din nume. Nu vă amintți? Din *Niebelungi*? Din Gotterdammerung? Întunecatul Hagen!

– E numele lui?

– E numele pe care i l-am dat eu. Cred că i se potrivește. Vă rog să nu-i spuneți altfel. Aici pe munte toată lumea știe că-l cheamă așa."

Regăsim astfel procedeul caracterizării „directe" printr-un supranume care descrie personajul vizat mult mai bine decât numele dat la naștere. „Hagen" trimite la eroul aspru al mitologiei scandinave, pe când „Klaus Schmidt" e doar designația „profană", fără adâncime de sens, al personajului cu pricina. Acest nume „civil" e respins doar de un personaj, episodic, cel al tatălui lui Gunther, care face și o referire la soția sa defunctă, misterioasa femeie căreia nu i se dezvăluie niciodată numele, fiind numită doar „tânăra Grodeck":

„– Cred că se simte bine aici. Hagen îl îngrijește și îi aduce tot ce trebuie.

Bătrânul Grodeck se încruntă.

– Nu-l cheamă Hagen. Îl cheamă Klaus Schmidt.

– Noi aici îi spunem Hagen.

– Dar încercați să-i spuneți Schmidt, se răsti el. Niciodată n-am putut s-o obișnuiesc pe soția mea să-i spună așa: Schmidt. Poate că totul s-ar fi petrecut altfel..."

Referirea la ideea că, dacă acestui personaj i s-ar fi spus pe numele „real" în locul supranumelui, destinul mamei lui Gunther ar fi fost altul, nu lămurește lucrurile legate de moartea acestei femei și de relația cu Hagen, dimpotrivă, le obscurizează. Astfel, rămânem cu bizareria sugestiei că o anume denominare ar fi schimbat parcursul unei vieți, că numele din acte ar fi avut un rol pozitiv în dauna supranumelui.

Ar mai merita o menţiune precizarea legată de valoarea unei iniţiale: „pe Paul îl irita mai ales titlul acelor portrete în catalogul expoziţiei: Portretul arhitectului D., iniţială care în loc să i se pară un semn de discreţie, i se părea unul de intimitate". Este vorba despre Dănulescu, arhitectul care pare să-i fi luat locul lui Paul în faţa Annei – respectiv e de reţinut interpretarea pe care protagonistul, gelos fiind, o dă reducerii numelui întreg la scara iniţialei: el consideră că acest procedeu în loc să devină semnul reticenţei, capătă valoarea unei exhibări a relaţiei pictoriţei cu arhitectul. Astfel vedem că subiectivitatea lui Paul deturnează sensul probabil al utilizării iniţialei în direcţia pe care propria gelozie o presupune.

Mihail Sadoveanu
Ostrovul Lupilor (1941)

Mehmet Caimacam, protagonistul romanului, turc poreclit Nastratin Hogea, se dovedeşte un demn urmaş al celui căruia îi poartă numele, aşa cum o confirmă un personaj secundar (însă pitoresc), Neagu Leuşcan: „Dar noi l-am botezat Nastratin mai cu seamă pentru pildele pe care le spune la moscheea lor. Îl ascultă tatarii mai dihai decât pe hogea cel adevărat. (...) Însă, urmă Neagu Leuşcan, noi porecla nu i-o spunem în faţă, că nu-i place." Porecla se dovedeşte justificată, dar, pe de altă parte, purtătorul său îl contrazice pe Leuşcan: „Pentru porecla asta eu nu mă supăr, grăi el. Hogea al nostru Nastratin nu era nici cabaz, nici catâr încăpăţânat, dom' Panaite, ci un înţelept mai mare decât toţi înţelepţii. Oamenii mei nu cutează să-mi spuie în faţă acest nume, pentru că ei nu au pătrundere a pildelor lui Hogea." Protagonistul recurge şi la numele originar al eroului trăitor cu 500 de ani înainte: Nasredin. Aflăm şi că acela care „i-a stârnit porecla" este Iusuf, tatăl celui devenit, din Ali, Ali Hoţul, iar apoi, prin traducerea în turcă, Deli-Ali. Întâmplarea cu pricina are tâlcul ei nastratinesc: Iusuf i-a cerut lui Mehmet întâi cinci lire, apoi două – după care n-a mai căpătat nimic, dat fiind că nu şi-a înapoiat împrumutul; cel supărat a rămas tot Iusuf, astfel că, aşa cum povesteşte protagonistul însuşi, „a strigat prin sat că am inimă de fiară, şi că nu vrea să mai ştie de mine; atuncea m-a poreclit el Nastratin Hogea. Aşa că porecla mea mă costă şapte lire otomane." Dar Iusuf însuşi capătă, cu aceeaşi ocazie, propria poreclă, ca o pedeapsă (căci nu-i place) a nerespectării înţelegerii cu Mehmet: „Iusuf, poreclit Cinci Parale"

Ca şi toponimele (Caranasuf, Moara lui Ali, Kiustengè – Constanţa), multe dintre antroponime au sonoritate şi origine turcă sau otomană, căci acţiunea e plasată în Ostrovul Lupilor, respectiv într-o Dobroge mitică şi păstrând

tradiţii şi obiceiuri de mare vechime şi de mare diversitate culturală: mocani, turci, otomani, sârbi etc.: Mehmet Caimacam, Iusuf și fiul său Ali, maica Eitùn (mama lui Ali, care Ali îşi ia dreptul de-a se auto-numi Ali ben Iusuf, „cum îşi spusese dezertorul după moda arăbească"), Gulfi Tatarul, credinciosul lui Caimacam, Şaban, celălalt tătar credincios lui Caimacam, Zebilà (soţia lui Mehmet), Osman Malek (oşteanul paznic al lui Mehmet) şi Murad (sergentul doar pomenit ca asupritor al lui Ali). Ali reprezintă de fapt unul din cele mai pitoreşti şi memorabile personaje, cu un destin tragic, de om care este „obligat" de către soartă să devină brigand cu o celebritate negativă: „Curând i-a ieşit faimă. Şi i s-a adaos poreclă: Deli-ali, adică Ali Nebunul. Fiind ruşine mare pentru toţi cinstiţii gospodari de la Caranasuf." Culorilor etnice li se mai adaugă Marcu Sârbul, morarul ce-şi ia ca tovarăş vărul său primar Iovan Sârbul (este evident că al doilea nume e o poreclă care indică originea), armeanul Gara Bairactarian, procuror la Constanţa (căruia i se prescurtează, de către apropiaţi, numele, după cum spune avocatul Panaite: „Nu pot spune că Gara Bara, cum îi spunem noi, n-are talent, dar acuma nu-i vremea unui rechizitoriu îndelung pregătit."), dar şi românii ale căror nume sunt, uneori, extrem de expresive: domnul Panaite Cîmpanu, avocat şi vânător, Neagu Leuşcan, dobrogean (mocan), căruţaş de ocazie al domnului Panaite, Dănilă baciul, ciobanul Irimie (cu totul episodic), podgoreanul Nastasă Blândea, Ştefan Chiriloiu, „primarele" de la Caranasuf, căpitanul puşcăriei, Scarlat Boloş, veteran al războiului independenţei, prefectul Leon Costandake (cu rezonanţă grecească) şi doamna Smărăndiţa („Smărăndiţa valiului", cum precizează naratorul).

Dincolo de aceste nume, câteodată pitoreşti prin sonoritate (Leuşcan, Blândea, Boloş), se remarcă altele, prin semantism. Astfel, numele poliţaiului din Babadag rezonează, semnalează explicit caracterul său negativ (aşa cum numele subprefectului, prin rezonanţa „forestier-naturală" sugerează de asemenea un caracter „cumsecade"): „În laturea stăpânirii, puţintel îndărăpt, umbla un slujitor în uniformă; dar avea ceafa revărsată şi foalele prea umflate ca să fie oştean împărătesc. Ali l-a cunoscut că trebuie să fie polţiaiul târgului. Într-adevăr, era poliţaiul ş-avea numele care i se potrivea – după cât auzea Ali şopot în juru-i: domnul poliţai Negură. Iar stăpânirea cea tânără avea altfel de nume: Dumbravă. Om vesel dumnealui domnul subprefect Dumbravă. (...)

– Ce-i cu tataraşul ăsta? a întrebat stăpânirea.

– Îmi pare un suspect... a răspuns poliţaiul, întorcându-şi ochii neguroşi asupra lui Ali. Vreau să-l cercetez. (...)

– Vezi ce este, a poruncit stăpânirea, şi ajută-l să se descurce. Mi se pare fecior dezgheţat.

– Am înţeles, s-a supus poliţia, cu altă privire ca de pâclă spre fiul lui Iusuf.

(...) «Negură poliţai», cum îi spunea acum în sineşi Ali, nu s-a grăbit."

Deci pe polițai îl cheamă Constantin Negură, iar semantismul numelui reflectă „întunecimea" sufletească, răutatea, ticăloșia purtătorului său. Pe când „Dumbravă" e numele subprefectului care se poartă frumos cu Ali. De precizat că nu e vorba de porecle, ci de nume de familie, deci e vorba de o intenție auctorială evidentă. Aceeași intenție se regăsește în omisiunea numelui de familie a judelui care ia act de uciderea lui Marcu Sârbul, astfel că menționarea se face ca „Radu V...". Iată și explicația personajului-narator, evident alter ego al autorului: „Am socotit că e potrivit să dau numai inițiala numelui de familie a acestui magistrat. Cetitorii noștri care țin minte de demult vor împlini cu ușurință lipsa, când le voi spune că acel bărbat, întrucâtva pitoresc la prima prezentare, era coborâtor dintr-o ilustră familie boierească; avea deci menirea să se urce unde i se cuvene. Într-adevăr, Radu V... A ajuns, puțini ani după aceea, înalt demnitar al statului și, îndată apoi, ministru de justiție al regatului." Interesant este că naratorul ține să-și circumstanțieze precizarea, atribuind subiectivitatea proprie – perspectivei protagonistului, adică a lui Mehmet Caimacam: „Sunt gata să accept că poate am siluit întrucâtva realitatea... «Cinstitul scaun» de judecată nu e numaidecât o zugrăveală precisă. Dacă nu-i chiar o fantazie, în orice caz e un efect al opticii lui Nastratin, adăogindu-se la asta și necesitatea de contrast în economia istorisirii mele." Relevant și ironic e și faptul că ascunderea identității judelui în dosul unei inițiale rămâne derizorie, întrucât explicațiile date pot duce ușor la identificarea de către cititor a persoanei reale ce a stat ca model personajului.

În sfârșit, la seria, nu foarte lungă, a numelor cu semantism se adaugă și acela al președintelui completului de judecată de la Constanța: „Prezidează în persoană Ghiță Constantinescu Lacrimă-dulce. Îi zice așa din pricina unui somn pe care îl are el de câte ori se lungește ședința." Explicația este dată imediat și arată că e vorba de o poreclă ce fixează satiric meteahna judecătorului.

În final se poate menționa și faptul că Sadoveanu recurge la caracterizarea cel puțin a unui personaj tocmai prin modul în care acesta se raportează la numele altor personaje. E cazul lui Neagu Leușcan, care îi spune personajului narator, „domnu Ioniță" deși nu-l cheamă așa: „De câte ori Neagu Leușcan, care mă vedea întăia oară în viața lui, îmi spunea pe nume: «domnule Ioniță», prietinul meu avocatul constănțean îmi adresa un zâmbet de înțelegere amuzată, căci numele meu nu era acesta, și nu știu de unde și cum îl scosese Leușcan. Avea el pesemne o încredințare a lui că nu mă poate chema altfel. (...) Trufia mea de om pe care îl chiamă cu totul altfel decât «domnul Ioniță» mă împungea să dau uneori replici îndoielnice automedonului nostru, ceea ce îl îndemna pe el să aibă acele căutături piezișe pe care i le observasem și reflexii *in petto* pe care i le bănuiam." Dar e și cazul baciului Dănilă, care aceluiași personaj-narator îi spune, tot fără temei, „domnu Panaite": „Pentru ca toate întâmplările

să-şi păstreze logica ciudată, bătrânul, odată cu darul pe care i-l făceam, a acceptat că-l cunoşteam şi mă cunoaşte, deci s-a crezut obligat să-şi aducă aminte de nişte isprăvi de altădată ale mele în aceleaşi locuri. Asta l-a făcut să scoată din amintirile lui tulburi un nume; am devenit deci pentru el «domnu Panaite»; pe când tovarăşul meu rămânea domnul avocat Cîmpanu." Caracterizarea ironică din unghi antroponimic este completată în ce-l priveşte pe Leuşcan atunci când acesta, contrariat de succesul cinegetic al nou-venitului (care împuşcă de la mare distanţă o dropie), „drege busuiocul" mefienţei sale, „întorcând din condei" părerea proastă prin referirea la eroarea onomastică (chipurile, voită): „Ştiam a cui poate fi dropioul de astăzi. De aceea, cât am venit ieri, tot dădeam cu «domnu Ioniţă». Nu-i descântec mai bun decât să schimbi numele vânătorului, ca să-l faci să-i meargă bine a doua zi." Când Panaite, invidios pe lovitura tovarăşului de vânătoare, îşi arată scepticismul în ce priveşte asemenea superstiţie („N-am cunoscut asta... se interesa, întrucâtva tulburat, Panaite. Însă carabina... ce să spun? Bună carabină."), Leuşcan insistă, agravându-şi ridicolul: „Eu am văzut-o de ieri, stărui Neagu Leuşcan.".

Octav Dessila
Iubim
(Început de viaţă, 1941; Sfârşit de viaţă, 1942; Uităm prea repede, 1943)

Trilogia lui Octav Dessila înseamnă atitudine paseist-sămănătoristă (admiraţie faţă de viaţa patriarhală a unei Moldove dispărute, faţă de boierimea de viţă şi faţă de Iaşul cu ritmuri aşezate, respectiv acuzaţie faţă de arivismul categoriei „homo novus" al anilor treizeci interbelici şi faţă de Bucureştiul agitat şi superficial), resuscitare nostalgică a unei lumi dispărute în spiritul şi chiar în stilul sadovenian corcit, cum observă criticii, cu acela al lui Ionel Teodoreanu. Verdictul unui Vasile Popovici („Fără ritm şi de o insuportabilă verbozitate, aşezat în descendenţa prozei lui Ionel Teodoreanu, deşi foarte aproape de aceasta, Iubim rămâne o încercare lipsită de valoare literară"[271]) se dovedeşte, în ciuda acestor caracteristici, prea aspru, căci dialogurile nu-s lipsite de savoare şi de interes psihologic (şi amintesc de faptul că autorul a fost şi dramaturg), evocările descriptive ale cârciumilor şi cramelor Moldovei şi Iaşului de odinioară au farmecul lor desuet, dat fiind şi limbajul „cu patină" regional-arhaică, iar personajele, cel puţin cele principale, au un profil dacă nu original, măcar memorabil. În rest, toate amendamentele sunt posibile şi de acceptat.

[271] Vasile Popovici, „Dessila, Octav", în Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (editori), *Dicţionarul Scriitorilor Români*, vol. II: D/L, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1998, p. 76.

Dacă e să rămână prin ceva, *Iubim* poate să rămână prin onomastică – una în consonanță cu „patina" pomenită şi cu o doză de livresc ce o înrudeşte, şi pe această cale, cu proza sadoveniană. Şi poate că nu atât numele în sine, cât modularea lor familiară sau locală, în sensul unei stilistici a romanțiosului sau intimității, le dau farmec. Oricum, sunetele numelor proprii din acest roman au muzicalitatea lor: Roxana Boian, soția lui Costache Boian, zisă „Mica" (posibilă prescurtare de alint a lui „mămica"), fiică a doamnei Rizanta, având-o ca bunică pe Săftița Culcer și ca străbunică pe „jupâneasa" Fetica Bolhuz; Constantin Boian, pomenit bineînțeles cu mai familiarul „Costăchel"; Dana Boian, fiica celor doi; Zâna, servitoarea din casa Boian (când se pune întrebarea, firească, în fond, dat fiind livrescul numelui – „ Cine a botezat-o Zâna, cucoane Costăchel?", aflăm că: „Roxana, Culai. Jumătate din Pohoarna de ea e botezată. Nu uita însă că la vârsta botezului toți copiii sunt frumoşi."; prin urmare, ni se oferă şi o explicație ad-hoc a originii numelui: frumusețea de copilă a servitoarei). Apoi: Neculai Brateş (se poate bănui, date fiind celelalte diminutivări sau „moldovenizări", că e „Nicolae", dar nu avem confirmarea); „cuconul" Stejărel Racotă, căruia Dana îi zice „papá Stejărel" (datorită vârstei și datorită protecției sufletești pe care i le oferă personajul); Stejărel Racotă (prietenul lui Brateş şi inamicul declarat al arivistilor); doamna Mihaela Ionescu-Zaztavna, profesoara intransigentă (dublul nume de familie, cu o componentă autohtonă și cu una cel puțin exotică, are parcă rolul de-a accentua rigiditatea, dar și ridicolul în lumina cărora este pus personajul); Feiga şi Elic Papiş (soții care țin cârciuma cea mai frecventată de ieşenii epocii evocate); Aniuta Golub (iarăşi un nume straniu, făcut să-i dea relief şi mai puternic fetei care rivalizează cu Dana Boian în fața lui Neculai Brateş); Marin Hurdubelea, servitor în casa Boian; Dodo (Alexandru) Cudalbu, sublocotenentul poreclit ironic „Dodo paraşutistul", personaj-cheie al dramei din al doilea volum al trilogiei; Tincuța Găetan (ospătărița cu nuri care stârnesc clienții cârciumii *La Feiga Papiş*: „Să-i fi fost muntele tată și carnea ca piatra cărnii ei tot n-ar fi avut."); „cucoana" Ralița Vlădoianu de la Cârjoaia, văduva lui Manole Vlădoianu, numită de cei mai apropiați, „Duducă Mare" (şi, cu ironie, de către Aniuta, „Moaştele Sfintei Ralița", dată fiind vârsta venerabilă – aproape 100 de ani – şi „sfințenia" cu care păzeşte domeniile viticole de la Cârjoaia); Tudora lui Coşmelegea, măritată cu Ion Coşmelegea şi femeie de nădejde a Raliței; Bobirci Constantin, „omul cu răspunderea de la tarlă" de pe domeniul de la Cârjoaia; Vasile Tăşălău, grataragiul de la *Feiga Papiş*; Gheorghiță Mîrza (poreclit şi „B. 2", de la „Biroul 2", adică grupul bârfitor al Iaşilor, în care intră personaje episodice – mai degrabă nişte voci care colportează – precum: Domnica Talpeş, Sanda Crăsnaru, Olga Țațomir, Elza Rieber, soția lui Arnold Rieber); Musia – mama Aniutei Golub ş. a.

Observația generală: tendința spre diminutivare (atribuită personajelor, de fapt) și spre nume ieșite din comun: Costăchel, Stejărel, Tincuța, Săftița, Ralița, Fetica, Tilly (prescurtare familiară de la Otilia), Gheorghiță, Domnica, Dodo, respectiv Musia, Aniuta Golub, Feiga și Elic Papiș, Cudalbu, Bolhuz, Tășălău, Rieber etc. De aceeași diminutivare afectivă are parte și scriitorul și profesorul universitar Neculai Brateș, fiind numit de apropiați „Culai", iar de către Dana (apoi de către Aniuta), „Frère Culai"; protagonistul are și un „omolog", o păpușă din cârpe, un „maimuțoi" dăruit chiar de el fetei „și pe care Dana l-a botezat într-o clipă a fericirilor Frère Culai din cârpe..."; deci, așa cum spune chiar Dana, el este tizul „maimuțoiului" din cârpe și, evident, obiectul care „cristalizează" în jurul său dragostea fetei. Originea lui „ Frère Culai" se află în căutările Danei, care, copilă fiind, vrea să găsească raportul potrivit față de oaspetele special; în pasajul următor se explică procesul de „nomothet" al minții fetei: „Datorită acestui sentiment care înlătura distanța, Dana a simțit dintru început nevoia apelativului potrivit. Domnule Brateș nu a spus decît o singură dată. Au urmat apoi zilele când nu i-a spus în nici un fel. Apoi altele când în gând îi spunea în tot chipul și tot nu se hotăra pentru vreunul. Și așa, până când, într-una dintre ele, pe neașteptate și pe negândite, Frère Culai s-a născut dintr-o mângâiere. Îi răsfira părul, mărturisindu-și Neculai Brateș un gând caritabil:

– Dănuțo, dacă aș avea un foarfece, ți l-aș tăia. Necăjești prea multe fete cu el.

– Te-ar lăsa inima, Frère Culai?

Dar prea venise Frère Culai cu surlele bucuriilor toate, ca să mai aștepte răspunsul. Alerga în ea sângele ca în spaimele cele mari, ca în bucuriile ce nu se pot spune, ci numai arăta. Găsise. (...) Gradul de înrudire a fost aflat. Nu-i poate fi decât frate. Un frate mai mare, de patruzeci și unu de ani."

Din acest moment, distanța de aproximativ 27 de ani dintre cei doi începe să se reducă, măcar din punct de vedere afectiv, până când protagoniștii au puterea de a ignora prejudecățile societății ieșene (și nu numai) și Neculai devine capabil să accepte propria atracție față de fată, respectiv dragostea acesteia.

Nici numele din grupul lui Tilly de la București nu sunt lipsite de sonorități aparte: Tudorel Cameniță (epigramist), Ionaș Carabețeanu (avocat), Alinda Blagu, Didița Caraiani (al cărei „tip" este Gicu Baculea, și al cărei soț este Achile Caraiani, bancher), Hariton (zis Harry) Ghimbășanu. Ca să nu mai vorbim de: Donar Bungețianu (medic și profesor bucureștean), Zelig (birjar bucureștean) sau Liana Vladisopol și Rejanne – nume de doamne pomenite de Dodo ca să-i distragă atenția Danei de la concluzia că el vine cu femei la „cabana cu lapte bătut": „Și tot așa cu Anișoara Ciupagea, cu Dichy Olmazu, cu Dody Săbăreanu, precum și cu alte Dody, Dichy și Anișoare, cunoscute

toate în lumea care s-agită, având drept masă de lucru cada şi pe cel de-al doilea *ego*, oglinda.” Enumeraţia din urmă, menită de asemenea să-i înşele observaţiile Danei, se constituie, după cum se vede, din nume de familie pitoreşti, respectiv din prescurtări şi deformări snoabe de frivole saloane bucureştene, aşa cum se şi subliniază prin trecerea la plural, ca pentru a marca superficialitatea şi preţiozitatea: „alte Dody, Dichy şi Anişoare”.

Pe de altă parte, iată şi nume poate mai puţin spectaculoase ori sonore, dar suficient de particularizante: Ion Măsălaru (servitorul lui Brateş), Neculai Perşu (cobzar probabil ţigan), Sami (picolo probabil evreu), Puiu Maican (pilot de la Bârlad), Adrian Chelaru (doctor, fratele Elzei Rieber), Maria Podaşcă (fata din casă de la Bucureşti), Otilia Dimitriuc (soţia profesorului Remus Dimitriuc, numită între prieteni „Tilly”), Lina lui Toader Sucitu (servitoare la Bucureşti în casa Brateş), Paraschiva (femeia de la cabana cu lapte bătut dintr-o pădure mărginaşă a Bucureştiului), Amalia (sora medicală chemată de Dana să îngrijească răceala lui Niculae Brateş), Grigore Dejica (şeful postului de jandarmi de la Cârjoaia), Jenică Melinte (locuitor al Cârjoaiei), Iotzi Cuţudi (administratorul grec aflat în slujba Raliţei); Iani Belos (grec şi el, tot angajat al Raliţei); Anica lui Constantin Pâtă (slujnica de credinţă a Raliţei).

În altă ordine de idei, putem vorbi despre sensibilitatea la nume sau numire, ori despre funcţia cu care anumite personaje investesc numele. Astfel, deducem că dorinţa Aniutei de a-şi boteza viitorul copil „Dan ori Dana” are legătură cu Dana Boian şi cu tragicul ei sfârşit. Tincuţa e nemulţumită de a fi apelată de către Stejărel cu „fato” („Ce tot fato, fato, ca la slujnice?”), căci şi-a schimbat statutul, din ospătăriţă în consoartă a lui Racotă („Spune-mi cum mi-e numele, Tincuţa.”), deci pe cale de consecinţă consideră că merită a fi chemată pe nume. Şi, în contextul unei conversaţii mai pretenţioase, Aniuta refuză să fie redusă la o categorie, cea a *femeii*, şi-l contrazice pe Neculai Brateş atunci când acesta consideră că „Aniuta”, respectiv numele reprezintă doar o întâmplare (deci se pune în poziţia de-a apăra teza caracterului convenţional al numelui): „–Numai un zâmbet, duduie Aniuta. Un zâmbet omagial femeii căreia întâmplător i-a împrumutat numele o fată pe care o cheamă Aniuta.

– A, nu! Pe mine te rog să nu mă acoperi cu astfel de vorbe. Aniuta n-are nume de împrumut. Aniuta nu şi-a apărat niciodată faptele punându-le sub ocrotirea cuvântului *femeie*. Slăbiciuni de soiul acesta Aniuta n-are. Pe tot ce face, Aniuta pune ştampila ei: Aniuta. Uz de cealaltă ştampilă, *femeie*, nu face.

– Şi totuşi, dreptatea este tot cu mine, duduie Aniuta. Numele este ceva întâmplător. Este eticheta care se schimbă mereu pe şirul nesfârşit al femeilor. Mta crezi că aşa cum vorbeşti, vorbeşte Aniuta, fata de douăzeci de ani? Mare greşeală, duduie Aniuta! În fiecare din voi vorbesc femeile dinaintea voastră. Mamele, bunicile, străbunicile cu tot neamul lor femeiesc din care purced...”

În încheiere, se poate menționa un episod savuros în care numele propriu joacă un rol pe de o parte comic, pe altă parte dramatic: într-o cârciumă, Stejărel și Neculai asistă fără voie la vaietele unui bărbat beat care plânge pierderea iubitei pe nume „Melania”. „Cuconul” Stejărel îl botează pe loc „Melania”, nu fără intenție batjocoritoare, dar și pentru că oricum nu știe cum îl cheamă pe bărbat. Lecția pe care i-o ține, cu o anumită patimă, Stejărel, se sprijină și pe numele pomenit, respectiv pe ideea că acea „Melania” nu e decât o femeie dintr-o serie, astfel că prenumele „Melania” devine simbolul acestei intrări în generalitate: „Melania, ai auzit-o? Ți-a ajuns la ureche tot ce-a vorbit fata aceea? I-ai dat tu ceva asemănător Melaniei, ca să nu plece? Dacă nu ești în stare să ții lângă tine o femeie, las-o să se ducă...! Uit-o! M-ai înțeles? Fă numai un semn și vor fi lângă tine o sută de Melanii...! M-ai auzit, Melania? Întotdeauna se găsește o femeie care s-o înlocuiască pe alta...

«Melania» n-a înțeles însă nimic.”

Tudor Arghezi
LINA (1942)

Dacă în *Ochii Maicii Domnului* (1934) antroponimele nu necesită comentarii (exceptând poate menționarea unui nume rar în romanul românesc, Sabina), în schimb *Lina* oferă un material ceva mai bogat. Această scriere în proză a lui Arghezi pare nu atât un roman, cât o colecție caracterologică, în prelungirea acelei galerii pe care o configurase și în *Cimitirul Buna*-Vestire (deci tot pe linie satirică), cu deosebirea că acum aceasta se circumscrie principalului loc de acțiune, fabricii de zahăr de la Topliceni. Schematismul, maniheismul, într-un cuvânt ratarea romanului începe odată cu titlul, în măsura în care, fiind reprezentat de numele personajului feminin central, indică greșit calitatea acesteia de eroină principală, căci greutatea în economia cărții o are Ion Trestie, tânărul care va pune ordine în fabrică și o va cuceri, fără nici un efort, pe Lina (Dângă), fosta florăreasă (de unde și porecla „Lina Florăreasa”) devenită întâi lucrătoare, iar apoi telefonistă.

Numele personajelor din acest roman sunt din cele mai pestrițe și mai exotice, dată fiind extracția cosmopolită a purtătorilor, mai ales fabrica de zahăr adunând, ca într-un micro-univers, multe nații și etnii, diverse caractere și mentalități. În episodul-preambul al pățaniei frumoasei și cinstitei Lina, dăm de bancherul Solo, de contabilul Curpen, amantul doamnei baroane Solo, de cafegiul Tică (singurul care vrea să depună mărturie adevărată cu privire la hărțuirea sexuală a Linei din partea bancherului), de domnul Pop, directorul lacom

al ziarului *Severitatea*, de domnul Faur, alt director de gazetă, de directorul gazetei *Amiaza*, Ciuciulei, care e la fel de venal, dar poartă şi un nume „predestinat”, pe marginea căruia naratorul recurge şi la un joc de cuvinte, substantivizându-l şi generalizându-l atunci când îi devoalează ipocrizia: „Şi erau mai mulţi Ciuciulei în epoca lui Ciuciulei de felurite extracţii şi grade de intelect, de la nul la superlativ, şi din toţi se urzea, prin concesii reciproce tăcute, o solidaritate de hoţi de buzunare.” Copiii „scăpaţi de sub controlul” părintesc al Ministrului justiţiei după moartea soţiei/mamei – adică deveniţi cinstiţi „fără voie” (căci fata e singura care ia apărarea Linei şi contribuie la eliberarea ei, iar băiatul, spre stupoarea tatălui... citeşte), sunt evident desemnaţi prin prescurtări familiare, drept Mimi, respectiv Titi (iată un alt fel de „Titi”, deloc retardat, faţă de acela din *Enigma Otiliei*). Dar întâlnim şi personaje desemnate prin funcție (precum în amintitul *Cimitir al Bunei-Vestiri*) – Director, Ministrul de justiție, Directorul ziarului *Biruitorul* etc. – sau prin poreclă/supranume/pseudonim – Maria cea Groasă (patroană de casă de prostituție), Trântea Geambaşul, domnul Spectator (director de gazetă care semnează astfel articolele) etc.

În mediul fabricii, cum precizam, spectrul onomastic se înmulţeşte: portarul Coşoiu şi soția lui, Celestine, franţuzoaică (se prezintă „Selestin Coşoa”, notează naratorul), fostul căpitan austriac Titter von Riffler, magazionerul polonez Grabinsky, mecanicul Costache Cârnu, directorul evreu Azner, domnul Fink, doctorul vienez Wolfgang Mislin (şeful direct al lui Ion Trestie), domnul Oniha, „funcţionar de legătură între fabrică şi gară”, inginerul Pisko, „neamţ cu nume de italian”, precizează portarul Coşoiu, angajaţi mai mărunţi, cu rol de coloratură evreiască, Goldman-Aricescu, Haimovici, Izidor Berceanu, apoi ajutorul de magazioner Fotache, personaj extrem de ridicol care se auto-intitulează „Darta-ni-an” sau „Dagta-ni-an” şi care e desfiinţat, într-un stil acid-arghezian, de către protagonist, apoi memorabilul paznic al melasei, Costache Vulpe, fost profesor şi actual filosof pe cont propriu, inginerul-şef Meurens Gerard, le Belge (aşa se recomandă însuşi personajul, căci „Francezul voia să se ştie numaidecât că e belg”), numit de către muncitori „Mosio Jerar” şi având orgoliul unui luptător corp la corp care provoacă pe oricine să îl doboare (şi chiar e doborât de mecanicul Niculaie Potcă), la fel de memorabilul şef al cuptoarelor de var Oreste, personaj „întunecat” şi rival al lui Trestie în ce o priveşte pe Lina, pseudo-tălmăcitorul Tănase, contabilul ungur Darany („un păianjen gros, cu ochelari, îmbrăcat cu o eleganţă nordică exagerată”), muncitorul care moare în accident Giovanni Turetini, născut la Palermo. Și încă o pată de culoare: locomotiva fabricii este personificată şi numită „Mariţa”, cu afecţiunea tuturor muncitorilor.

Dar cel al cărui nume atrage cu precădere atenţia este adevăratul protagonist al romanului, Ion Trestie. Critica a remarcat atât specificul numelui, cât

şi faptul că acesta ar fi trebuit să dea titlul cărţii: „Romanul trece brusc la alt protagonist, şi el este cel care ar fi trebuit să dea titlul: Ion Trestie, corespondentul masculin al Linei (iniţialele şi prenumele sale sunt aceleaşi cu ale lui Ion Theodorescu), sărac, inteligent, pur.”[272] Remarcat este şi semantismul numelui, chiar la nivelul imaginarului, aşa cum se întâmplă atunci când directorul Azner îi predă eroului laboratorul: „– Am uitat numele domgniatale...

– Ion Trestie.

– Trestie este o plantă... zise directorul.

– Da. O plantă de mocirlă, zise Trestie. (...)

– De ce te cheamă aşa?

– Aşa l-a chemat pe tată-meu... zise Trestie.”

Cu toată româna aproximativă, directorul observă particularitatea semantică a numelui şi devine interesat chiar de originea acestuia; răspunsul sec al protagonistului nu reprezintă atât o impoliteţe camuflată într-o ironie, cât o reacţie care îi arată pragmatismul.

La rândul său, Costache Vulpe comentează semantismul, respectiv eventuala origine a numelui: „Vezi, ai nume de baltă... Al meu e de pădure...”.

Două nuanţe conotative sunt incluse în numele Ion Trestie: pe de o parte sugestia fragilităţii care învinge, a buturugii mici care răstoarnă carul mare: „Ce era Trestie? Un praf, un fir de păr, un vierme, venit pe dedesubt, aşa, la întâmplare, dar el a dislocat o întreagă întocmire, nefăcând nici un rău şi făcând totul bine.” Trebuie spus că aici suntem situaţi în perspectiva psihologică a directorului Azner, complexat şi surclasat de angajatul său, căruia, după moartea subită a directorului, îi va fi oferită direcţiunea fabricii – deci conotaţia este una atribuită, nu indusă de către naratorul de persoana a treia. Pe de altă parte, medicul fabricii invocă, aparent inocent, „românitatea” pe care o sugerează numele protagonistului: „Băiatul e de-ai noştri, îl cheamă Ion, însă prinde lucrurile iute şi le aplică precis.” De remarcat subestimarea prezentă în replica medicului cu privire la calitatea profesională/umană a românului „Ion” (iată încă un „Ion” în romanul românesc, deşi personajul e simplist şi univoc spre deosebire de cel al lui Rebreanu), inducând ideea excepţionalităţii eroului, a valorii sale particulare, nu general-etnice.

[272] Ioana Pârvulescu, „Cum ratează un scriitor adevărat”, în „România literară” nr. 44, din 10 noiembrie 2006.

Victor Eftimiu
O DRAGOSTE LA VIENA (1942)

O dragoste la Viena a fost publicat inițial sub titlul *Arhanghelul cu aripi de ceară* în 1935, fiind de fapt o dezvoltare a nuvelei *Wini* apărută în volumul *Vulturul de argint* din 1931. Modificarea de la nuvelă la roman a inclus şi transformarea numelui eroinei, din Wini în Winifred, respectiv a numelui tenorului Leontin în Silvio Narcis, în acest fel Eftimiu încercând să scape de asocierea cu numele prototipului, adică a tenorului Leonard. După cum vedem, onomastica poate servi drept un indiciu al modului în care ficțiunea literară ne trimite sau nu la modelele personajelor. În cazul acestui roman, numele unor oameni de teatru, de la dramaturgi la regizori, inclusiv numele poetului Hugo von Hofmannsthal (care apare şi ca personaj într-un scurt episod), cu siguranță sunt menționate pentru a da veridicitate unei poveşti de dragoste cu final tragic. În acelaşi timp, numele personajului-narator, martorul cel mai apropiat al eroilor acestei melodrame, rămâne ascuns, poate pentru a sugera identitatea sa cu autorul însuşi. Paralelismele dintre ficțiune şi viața reală celebrului Leonard sunt evidente, dar, aşa cum precizează Constantin Mohanu[273], postfațatorul ediției din 1989 în care apare acest roman, nu trebuie duse până la punctul în care îl putem omologa unei biografii romanțate.

„Efectul de real" capătă însă o anumită consistență nu doar prin aceste similitudini, ci și prin minora contribuție a regimului antroponimelor. Astfel, iubita lui Narcis este desemnată de obicei prin formula „doamna Winifred X" sau pur şi simplu „doamna X", acel „X" ascunzând perpetuu numele de familie – evident din considerente de discreție, dat fiind că e vorba de o femeie căsătorită din Canada, membră a direcțiunii generale a Operei din Montreal, subjugată de amantul balcanic de origine buzoiană. E adevărat, frecvent naratorul o va numi, familiar, „Wini", şi ca urmare a apropierii afective, iar uneori „Prințesa Dolarilor", cu recunoscută ironie dar cu sens cât se poate de edificator dat fiind faptul că e căsătorită cu un bancher canadian.

Pe de altă parte, acelaşi „X" reapare pentru a ascunde numele unui actor, aflăm, binecunoscut, pomenit de Hugo von Hofmannsthal într-o postură adulterină – deci ni se dă şi motivul pentru care nu-i putem afla identitatea.

De onomastică se leagă însă şi efecte comice, aşa cum rezultă dintr-o informație care ne dă de înțeles că protagonistul este un anume Vasile Teodorescu-Buzoianu („Teodorescu fără litera h după T", se precizează ironic) zis Silvio Narcis; din acelaşi context înțelegem că acel „Buzoianu" este un supranume,

---

[273] Constantin Mohanu, „Postfață" la Victor Eftimiu, *Romane*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p. 625.

aşa cum Silvio Narcis e nume de scenă: „Cînd voia să arate ce departe a ajuns, Narcis îşi spunea *Vasile*, numele banal cu care îl botezaseră părinţii la Buzău. Uneori spunea chiar Vasile Buzoianu, să marcheze şi mai mult diferenţa dintre originile-i modeste şi strălucirea latină a numelui său de teatru: *Silvio Narcis*...”

Dincolo de antifrază, detectăm aici și un orgoliu *a rebours* al celui care se mândreşte cu ascensiunea artistică şi, parţial, socială, rezumată, iată, de distanţa dintre antroponime.

La un moment dat intră în joc şi porecle ad hoc, răsărite din dialoguri mai mult sau mai puţin ludice. Fiindcă la un moment dat personajul-narator i se adresează lui Narcis cu apelativul ironic „Domnule arhanghel”, iar acesta îi întoarce vorba cu „Ascultă, îngere”, acelaşi povestitor îl numeşte de câteva ori, tot în contexte ironice, „Arhanghelul”.

O asociere onomastică în care putem identifica o oarecare sonoritate ironică este rezumată de „Cleonia Theodorescu-Narcis”, emblemă sub care apare fosta soţie a eroului narator, respectiv actuala soţie a lui Narcis. „Cleonia” are o rezonanţă aparte, de sursă indicibilă, consonantă cu caracterizarea ironică („Actriţă de a doua mînă, cîntăreaţă de mîna a treia”, deşi aprigă patroană a trupei de operetă în care soţul ei reprezintă capul de afiş), dar contrastană faţă de mai preţiosul „Theodorescu-Narcis”. Postura ei de aprigă şefă îi aduce porecle precum neutra, dar autoritara, „Patroana” („cum o numeam pe Cleonia, cu mai mult respect decît ironie”), sau mai puţin indulgenta „femeie cu geantă” („cum o poreclise un controlor de bilete”) – poreclă pentru care ni se dă şi o explicaţie: „Două săptămâni nu era să mai vedem poşeta uriaşă, plină cu acte, cîrpe, sticluţe şi mostre, pe care Cleonia o tot deschidea, o cotrobăia şi-o închidea cu mîini nervoase şi bătrîne, cărînd-o pe la toate repetiţiile, la toate ministerele, la toate primăriile, la toate sindicatele.”

Acelaşi substrat ironic revine şi în cazul personajului Petre Ionescu, prim corist devenit amant al Cleoniei, care, în ciuda modestiei, îşi are vanităţile proprii, trădate de pretenţia de a-şi spune, auto-investindu-se nobiliar prin onomastică, Petrone Giovanelli sau Giovani Petrinelli: „Jumătate în glumă, jumătate în serios, îşi spunea într-o seară Petrone Giovanelli... în alta Giovani Petrinelli...” Acelaşi snobism care îl făcuse pe Vasile Teodorescu să îşi ia un nume de scenă străin şi preţios, îl determină pe uşor ridicolul Petre Ionescu să-şi italienizeze numele. Dar imediat apare şi reacţia echipei, care-i sancţionează vanitatea („Un camarad din cor îl botezase Petar Ivancovici, altul Juan del Petrinez.”), iar reacţia personajului este semnificativă: „El se umfla în pene, copilăreşte, fără impertinenţă, la evocarea numelui distins şi celebru pe care îl va purta într-un viitor apropiat.”

Henriette Yvonne Stahl
Între zi şi noapte (1942)

În ediţia din 1988 a acestui roman, sub titlul „În loc de prefaţă”, Mihaela Cristea transcrie, între altele, un dialog cu autoarea: „În biserică numele celui mort e pomenit. Faptul că pe eroina din *Între zi şi noapte* a chemat-o întâi Marta, apoi Zoe, Zoe Mihalcea, este că după ce au murit absolut toţi cei amintiţi în roman, am simţit nevoia ca numele de Zoe Mihalcea-Vrînceanu, adică numele adevărat al eroinei să fie pomenit în cartea aceasta, atît de aproape de inima mea.

M. C. Dar pe Matei Banea din prima ediţie a acestui roman de ce îl cheamă Ştefan în ediţiile următoare?

H. Y. S. Pentru că mi-a plăcut să-i pun şi lui numele adevărat. Merita. Acest Ştefan Banea ar fi putut foarte uşor fi prieten cu eroii lui Mateiu Caragiale din *Craii de Curtea-Veche*.”[274]

Henriette Yvonne Stahl îşi dovedeşte, prin astfel de declaraţii, aderenţa la o poetică a autenticităţii, a sincerităţii, asemănătoarea aceleia a lui Camil Petrescu, cel puţin în măsura în care redă, în ediţii ulterioare, personajelor sale numele modelelor acestora. Optica restitutivă (Marta devine Zoe, Matei devine Ştefan) nu schimbă fundamental imaginea personajului, poate pentru că numele iniţiale, atât de obişnuite în mediul urban, îşi regăsesc în substitutele lor aceeaşi normalitate.

În altă ordine de idei, onomastica acestui roman nu prezintă caracteristici ieşite din comun, cu excepţia câtorva detalii. Adolescenta Ana Stavri, întruchipare a inocenţei şi a devoţiunii (abstracte într-o primă etapă) faţă de o umanitate copleşită de suferinţă, ia contact cu o realitate a urâtului, a nedreptăţii, a maleficului care o obligă să-şi transceandă condiţia de fiinţă contemplativă, de spectator aflat în afara jocului, şi să participe ea însăşi la contradictoriul spectacol al lumii. Ana Stavri, evident alter-ego al prozatoarei, fiica Luciei Stavri, o cunoaşte întâmplător la dentist pe Zoe Mihalcea Vrînceanu (căreia maică-sa îi mai spune şi Zoica), iar primul subiect al dialogului lor îl reprezintă numele:

„– Cum te cheamă? o întrebă Zoe Mihalcea, fără s-o privească.

– Ana. Ana Stavri.”

Şi din acest moment începe istoria nu atât a unui personaj, cât a fascinaţiei (Anei) faţă de un personaj (Zoe), pe parcursul căreia întâlnim o serie de nume ce fixează, cu plasticitate sau doar cu valoare funcţională, caracterele: servitoarea

[274] Mihalea Cristea, „În loc de prefaţă”, în Henriette Yvonne Stahl, *Între zi şi noapte*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p. 6.

Lina (din casa Stavri), Traian, fratele retardat al lui Zoe, Elena Mihalcea (mama), Dumitru/Dimitrie Mihalcea Vrînceanu (tatăl), câinele Botti (Botticel) şi câinele Flik, Gheorghe, sluga din casa Mihalcea, Sică Constantinescu (comerciant, tutorele lui Traian, o spoliază pe Zoe) zis şi «Invalidul» (nu se explică de ce), profesorul Vasile Macovei, văduva Clara Wiegel, domnişoara Nuţa Lerescu, doamna Dorina / Dora Popescu, doamna Ionescu (rudă din Brăila). Plus: doctorul Dorin Iuga, unul din cei care se îndrăgosteşte de Zoe (şi care se pare că se sinucide din cauza ei, deşi ea nu-i dăduse speranţe, aşa cum nu dăduse nimănui, căci patima ei rămâne morfina); Adrian Iuga, fratele lui Dorin, furnizorul de morfină al lui Zoe; Sisi Bejan, alt pretendent la graţiile lui Zoe; Ştefan Banea (zis şi „contele", drept care nu suportă să i se spună „conţopistul"), vecin al familiei Stavri, un bărbat de 45 de ani îndrăgostit de Ana, franc cu ea, mărturisindu-şi păcatul de a fi afemeiat şi care atunci când moare, vegheat de Ana, o face şoptindu-i numele: „– Ana!

Numele îi fusese şoptit.

– Ştefan...

Nu-i spunea niciodată aşa pe nume şi numele lui sună curios, ca şi cum n-ar fi cunoscut omul care-i sta alături." (Ana, pronunţând numele muribundului, realizează nu doar faptul că nu o făcuse niciodată până atunci, ci şi că, pronunţându-l, ajunge, deşi prea târziu, la altă treaptă a cunoaşterii acestuia)

Alte nume/personaje: frumosul francez André de Bozas, cu care Zoe pare a se potrivi, dar e nevoit să fugă din ţară după război; doctorul Obreja, doctorul Corbeanu, doctorul Grosu, Mircea Aurescu Milano, tenor, Dinu (Constantin) Cîmpeanu, unul din chiriaşi familiei Mihalcea, şi el îndrăgostit de Zoe, avocatul Benvenuto Ionescu (Benu). Acestea sunt prezenţele din jurul lui Zoe, eroină damnată dar, paradoxal, păstrându-şi în mijlocul unei lumi în degringoladă o poziţie surprinzător de verticală, aşa cum o spune şi Bianca Burţa-Cernat: „În mijlocul tuturor acestor personaje Marta e o prezenţă aproape neverosimilă: ţinuta distinsă, acuta sensibilitate, cultura o recomandă ca pe o aristocrată. Printre jalnice figuri de panopticum, ea e o siluetă autentic tragică, o damnată – un personaj care, deşi alcătuit din numeroase elemente livreşti, nu devine prin aceasta mai puţin viu, mai puţin memorabil. Marta face parte din specia nihiliştilor dostoievskieni care, trecuţi prin experienţe-şoc şi dezabuzaţi, predică o morală a sistematicei suspiciuni şi a urii, a (auto)anihilării eliberatoare."[275]

[275] Bianca Burţa-Cernat, op. cit., p. 188.

Ioana Postelnicu
BEZNA (1943)

„Ereditate încărcată, corpuri mâncate de boală, minţi zdruncinate, sinucideri sau tentative de sinucidere, orgolii achizitive, libido exacerbat – în jurul acestor elemente se construieşte naraţiunea poate puţin senzaţionalistă din *Bezna*. Amalgamarea atâtor situaţii-limită în cercul restrâns al unei singure familii pune sub semnul întrebării verosimilitatea romanului. Dacă însă nu citim această istorie ca pe o naraţiune având ambiţiile mimesisului realist, stranietatea faptelor devine acceptabilă: excesul ororilor investigate aici aproape voluptuos – şi fără vreo intenţie tezistă – ar putea intra în logica unei abateri voite de la principiul verosimilităţii. Autoarea simte enorm şi vede monstruos. Romanul său s-ar subordona, altfel spus, unei poetici a mixajului halucinant dintre consemnarea datelor realităţii plauzibile şi hiperbolizarea anomaliei. Oricum ar sta însă lucrurile, în orice cheie am citi romanul, e limpede că punctul său forte e reprezentat de personajele-cazuri."[276]

Dacă e să acceptăm observaţiile de mai sus ale Biancăi Burţa-Cernat, ar trebui să constatăm că numele acestor „personaje-cazuri" intră mai degrabă în orizontul mimesisului realist, iar nu al registrului abnorm şi supra-realist, dată fiind adecvarea lor la personaje şi la mediu, precum şi (cu excepţiile de rigoare) sonoritatea lor obişnuită: Cosma Străjeru (tatăl – Alexandru Străjeru), unchiul Ştef (Ştefan Comăscu, văr cu Alexandru), soţia sa Lilly (cea care se spânzură accidental), Clody (fiica lui Ştef), Freulein Ema Schmidt, de la Dresda (a cărei mamă e numită „bunica), domnul Cori (tânărul bolnav de lângă patul de ftizic al lui Cosma), Andrei Stanian, unchiul Martei (de care ea e, inconştient, atrasă şi care, la rândul lui, e atras de ea), Marta (fata de 18 ani), Alice Stanian, Luky Durma (tânărul cunoscut de Marta la Balcic, cel care-i spune „lăcustă" şi cu care se va reîntâlni la Bucureşti), baba Maria, servitoarea de la Teke / Balcic, Carmen, fosta iubită a lui Luky, Tudor-Şerban – numele pregătit de Marta pentru băiatul ce şi-l doreşte şi pe care-l va avorta, la presiunea lui Cosma.

Ion Marin Sadoveanu
SFÂRŞIT DE VEAC ÎN BUCUREŞTI (1944); **ION SÂNTU** (1957)

Deşi apărut la sfârşitul războiului – *Sfârşit de veac în Bucureşti* (1944) –, respectiv în plină perioadă proletcultistă – *Ion Sântu* (1957) – dipticul romanesc al lui Ion Marin Sadoveanu, ori cel puţin primul său volum, aparţine ca epocă a elaborării, ca tematică şi mai ales ca modalitate narativă perioadei

[276] Ibidem, p. 300.

interbelice. De aceea Nicolae Balotă are toată îndreptățirea să consemneze: „În februarie 1944 când apărea Sfârşit de veac în Bucureşti, romanul lui Ion Marin Sadoveanu anunța – fără voia autorului – un sfârşit de epocă literară. (...) *Sfârşit de veac în Bucureşti este*, în mai multe privințe, o lucrare târzie. (...) Dar opera nu era «târzie» doar în raport cu biografia scriitorului, ci şi cu evoluția generală a romanului românesc. (...) Apariția în 1944 a *Sfârşitului de veac în Bucureşti* – pe care consensul criticii îl semnala drept un roman «balzacian» –, putea să surprindă atât pe cei care, fideli mai vechilor formule romaneşti, se vedeau strălucit confirmați, cât şi pe cei care, convertiți la formule mai noi, nu se mai aşteptau la o asemenea reviviscență a «balzacianismului».”[277] De aceeaşi părere este şi Anton Cosma: „Continuitatea şi unitatea celor două romane este vizibilă sub două aspecte deopotrivă importante. Primul este acela de frescă a Bucureştilor sfârşit-începutului de veac, iar al doilea, la fel de semnificativ, acela al temei formației interioare a individului modern, primul, mai pregnant în întâiul roman, celălalt, prevalând în al doilea. Sub primul aspect, scriitorul nu face de fapt roman realist, ci metarealist, cele două texte fiind din acest unghi nişte romane retro.”[278]

Cele două romane aduc „în scenă” o serie de nume proprii care fac serviciul unui spectru bogat de sonuri şi „construiesc”, însoțite de celelalte componente, o lume autonomă, în ciuda faptului că Ion Marin Sadoveanu urmează, tematic, o generoasă tradiție, aceea a tratării parvenitismului şi arivismului. Iată câteva repere ale onomasticii celui dintâi roman: Iancu Urmatecu, protagonistul cărții, boierul Barbu şi fiul său Barbu B. Barbu, Ioachim Dorodan, sluga lui Barbu, domnița Natalia, coana Mița, soția lui Urmatecu, Tudorică şi Lefterică, frații Miței, caretaşul Friț (berlinez de origine), Lefter, negustor; Alois Schweickert, patron de han, Păuna, fină a lui Urmatecu, italianul Marco Bellini, boiernaşul Gună Licureanu, procurorul Alexandru Hangiu, mamzel Hélène, grecoteiul Panaiot sau Panaiotache Potamiani, urmaş de slugă, doctorul Florea Petre şi doctorul Matei Sântu, cel ce va deveni, în Ion Sântu, tatăl lui Ion, personajul principal al urmării *Sfârşitului de veac în Bucureşti*. Cu această a doua carte intră în joc şi alte nume (citez dintre cele mai semnificative): doamna Vatica Varnali, „boieroaică get-beget”, actorul Osvald, ofițerul de marină Henri-Eugen Crihan, cronicarul Mironescu-Fortinbras, secretarul lui Urmatecu, Scarlat, fost căpitan, Paraschiva, țărancă din Bălăşoeni, Berta von Grodde, guvernanta lui Ion Sântu, austriacă după mamă, Toderiță Clement, cel mai bun prieten al lui Onuț, profesorul elvețian Marc A. Jeanjacquet, socialistul Ivan Maximovici Martinov, prefectul Iorgu Scafeş, moşierii Leon

[277] Nicolae Balotă, Universul prozei, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976, p. 7 – 8.
[278] Anton Cosma, Romanul românesc contemporan, I, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1988, p. 257 – 258.

Motăş, Manolache Jinga, Cliță, Alexandru Gădină, marele „cerealist" Bedros Avanian, profesorul de istorie Iancu State Ciuboțel, pensionarul Spirache Păsărică, arendaşul Gherasie Baldovin, avocatul Anghel Ciuflea, arhitectul Claudiu Ciuflea, tătăroaica Eminé, directorul sucursalei Constanța a Băncii Generale Costache Lămotescu, diseuza pariziană Liane Rubis, locotenentul Gogână ş.a.m.d.

Unei lumi ce vrea să concureze, se pare, starea civilă a lumii reale, îi este proprie, după cum se observă, o multitudine de nuanțe antroponimice, ca şi când autorul ar vrea, la fel ca, de pildă, Rebreanu, să înregistreze toate aspectele posibile. Se regăsesc reprezentate în sistemul de nume al dipticului romanesc al lui I. M. Sadoveanu, ca în majoritatea romanelor realist-obiective, respectiv dorice (mai puțin Baltagul şi Rusoaica), multe etnii, multe tipuri de origine socială şi multe trimiteri la trăsăturile particulare ale personajelor. Exemplul cel mai vizibil, pentru că e în prim-plan, îl constituie Iancu Urmatecu: acest „Urmatecu" e grăitor sub aspectul dezvăluirii simbolice a trăsăturii fundamentale a personajului, care e un parvenit, un profitor, un avocat care se îmbogățeşte de pe urma unor boieri creduli şi prea ocupați, precum „conu Barbu"; sufletul de slugă ipocrită se oglindeşte foarte bine în numele său propriu. În gura stăpânului, trecut la forma vocativă, numele lui sună şi mai grăitor în sensul celor spuse: „– Urmatece! (Vocativul acesta era cea mai mare severitate, puțin dispreţuitoare, în gura baronului). Nu te amesteca în ce nu înțelegi!" Eugen Simion pare a exprima aceeaşi idee atunci când remarcă existența de anticameră a personajului, locul cu pricina semnificând, evident, nu o poziție de frunte, ci una de consecuție: „Imaginea anticamerei revine în roman şi ea sugerează, indiscutabil, situația acestui personaj în mecanismul vieții sociale şi, totodată, raporturile pe care le întreține cu baronul Barbu, binefăcătorul şi, curând, victima lui. În viziunea lui Iacu Urmatecu (un individ care a trăit multă vreme într-o tindă, un loc, cu alte cuvinte, de trecere, de aşteptare, de pândă, de solicitare!) lumea bună este un salon enorm, pregătit pentru o petrecere. Cei care sunt admişi în această încăpere sunt politicoşi şi vorbesc frumos, dar pentru a se menține nu e de ajuns subțirimea, educația, au nevoie de bani. El, Urmatecu, n-a pătruns în acest salon, deşi are bani bine chivernisiți şi iscusință pentru a câştiga alții: rămas în anticamera salonului, el şi-a pierdut iluzia că va trece într-o zi în încăperea fastuoasă pe care o observă cu ochiul lacom şi revendicativ al omului de dincolo de prag. Face însă totul pentru a netezi drumul Amelicăi, fiica lui, spre marele salon."[279] Aceeaşi idee răzbate şi din precizările lui Cornel Regman: „Acest Ioan G. Urmatecu, avocat – cum abia de cuteza

[279] Eugen Simion, Scriitori români de azi, II, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1976, p. 267.

să se viseze scris pe tăblița de la poartă și pe care numai romanul următor ajunge să ni-l înfățișeze ajuns la deplină respectabilitate burgheză – este deocamdată, în ciuda independenței și a sumeției pe care-i place să le afișeze și a unui temperament nărăvaș ce se dezlănțuie din când în când, un prea credincios și supus om de casă boieresc. (s.n., M.I.)”[280] Nicolae Balotă sugerează – chiar dacă având un scop diferit, care acum nu are relevanță – aceeași idee plasându-se la nivelul mentalității (cam retrograde a) protagonistului: „Și, totuși, Iancu Urmatecu nu este doar exponentul burgheziei în ascensiune. Ciudată burghezie, dealtfel, lipsită de cele mai multe din apanajele definitorii ale acestei clase sociale! Ca și baronul Barbu, omul de afaceri pare în multe privințe rămas în urmă, un ins patriarhal, aparținând unei epoci precapitaliste. Nu înțelege rosturile investiției în industrie, și ideea pe care tânărul baron Bubi Barbu o importă cu naivitate, de a ridica o fabrică de oglinzi, i se pare o fandacsie boierească și, mai precis, pentru el, un mod mediat de a mai profita de pe urma incuriei boierești, și a mai stoarce «binefăcătorului» său o moșie. Dar nici economia agrară nu-l interesează, de fapt, pe Urmatecu. Naratorul îl prezintă, în mod expres, ca pe un ins neproductiv, lipsit de inițiativele industrioase caracteristice burgheziei. Nu-l vedem nici investindu-și banii în negoț. (...) Nimic din toate acestea, nici comerț, nici industrie, nici economie agrară ori bancară, activități care au slujit prosperității burheziei capitaliste, nimic nu-l interesează pe Urmatecu. Istețimea sa, abilitățile sale toate sunt puse în slujba unei chiverniseli pe căi oblice, prin iscusite matrapazlâcuri, prin servicii de mijlocitor. El face oficiile unui soi de ecarisaj social, ajutând la lichidarea marilor averi feudale, și ciugulind din firimiturile foarte substanțiale care cad de la masa boierimii. Până și arendașul Tănase Scatiu era mai activ decât el în exploatarea moșiei.”[281]

Să mai notăm câteva nume expresive: Mița, Jurubița, Lefterică ș.a. par a descinde din Caragiale, adică din mahalaua bucureșteană cu pretenții, dar fără „substanță”. Sântu sună aparte în acest context nominal atât de pestriț, ceea ce subliniază – și prin sensul implicat, chiar dacă nu e vorba de sensul propriu – diferența dintre mitocăneasca familie și lume a Urmatecilor și fiul de țăran din Dolj, dar de obârșie ardelenească, devenit medic și având prestanță și bunăcreștere (vezi diferențele de opinie sub aspectul modului în care ar trebui să fie educat fiul său, diferențe ce duc în cele din urmă la desprinderea simbolică din sânul familiei Urmatecu și la mutarea în Constanța, departe de influența negativă a acestei familii). Dar poate cel mai interesant aspect legat de onomastică e faptul că Iancu Urmatecu, protagonistul primului roman, are o aplecare nestăpânită (a se citi răuvoitoare, grosolană) spre a da porecle celor din

[280] Cornel Regman, Cărți, autori, tendințe, E. P. L., București, 1967, p. 128.
[281] Nicolae Balotă, op. cit., p. 13 – 14.

jur, ceea ce traduce, poate, voința de dominare prin batjocură şi zeflemea, însă în mod cert e înțeles şi de o parte şi de alta – adică atât de „nomothet" cât şi de cei numiți ca parte umilitoare a plății pentru protecția oferită de Urmatecu; de remarcat şi că acesta le e naş unora dintre cei ironizați, adică le e un tată spiritual, de fapt un proteguitor cu mână de fier. Semnificativ, un semn al influenței nefaste din punct de vedere moral a bunicului asupra nepotului (Ion Sântu) este preluarea, inconştientă, de către copil, a acestui obicei, atunci când, imitându-l pe Urmatecu, Onuț îl va jigni pe căpitanul Scarlat, secretarul bătrânului avocat, numindu-l „Căpitan Rahat!"; episod care-i arată, încă o dată, lui Matei Sântu mitocănia mediului în care fiul său trebuie să crească.

Limba ascuțită a lui Iancu Urmatecu îl botează pe Ioachim Dorodan, sluga boierului Barbu, „Umflatu", soția lui Tudorică devine „Jurubița", Lefterică, „suflet moale şi fără voință", capătă răutăcioasa poreclă „Trei-picioruşe-şi-o-gaură" ş.a.m.d. Inteligența răutăcioasă a protagonistului îl duce pe Ion Vartic la caracterizarea acestuia drept „un spirit muntenesc, aproape un Moromete citadin, iubind disimularea ca joc şi savurându-şi superioritatea inteligenței sale native."[282] Chiar dacă, totuşi, paralela cu Moromete e cam riscantă, dat fiind că personajul lui Preda nu are o doză atât de mare de răutate, observația are un grăunte de adevăr şi îi restituie lui Urmatecu acea dimensiune pe care o remarca şi Cornel Regman: o relativizare, o autenticizare a tipului pe care-l reprezintă – acela al parvenitului, care îndeobşte în literatura noastră a avut parte de o portretistică şarjată şi univocă: „Un atare regim de caracterizare ce restituie pe hulitul ciocoi zonei sale omeneşti, firescului şi cotidianului, dar care obligă şi la confruntări şi motivări mai strânse pe plan social şi moral, avea asigurate toate condițiile să ducă la adâncirea tipului, la investigarea în direcții necercetate a individualității sale. Şi într-adevăr, Iancu Urmatecu este cel mai deplin şi mai omeneşte adânc caracterizat din galeria de eroi pe care o reprezintă."[283]

Poreclirea pare să fie, oricum, o „ocupație" predilectă a acestei lumi – aproape la fel de frecventă ca a lumii din Cartea de la Metopolis -, semn, de fapt, al existenței „gurii satului" în plină mahala bucureşteană, al melanjului îndoielnic de ruralitate cu urbanitate, dar totodată semn al verosimilității, al naturaleței relațiilor umane din acest univers imaginar: Barbu B. Barbu e zis, acasă, Bubi, acesta o porecleşte pe domnița Natalia, Taniți, Alois Schweickert e Lică, fostul profesor de limba franceză Papaliski are drept „nume misterios" simplul „P", Ion Sântu e alintat, de diferiți membri ai familiei, Onu, Onel, Onuț, Bebe, Moşu; gazetarul şi cronicarul teatral Mironescu îşi transformă porecla în

[282] Ion Vartic, Spectacol inerior, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1977, p. 93.
[283] Cornel Regman, op. cit., p. 127.

renume şi semnează Mironescu-Fortinbras – poreclă care, de data asta, nu trimite la un simplu defect fizic, ci la esenţa caracterologică a personajului („I s-a spus aşa, şopteau unii, amintindu-se lumina şi lauda pe care nu se ferea să le aducă unui actor, după ce-l înjurase, dacă puteri misterioase interveneau. Sau, după cum spuneau alţii, pentru că era o semnătură de mult compromisă, care putea fi lăsată la o parte fără nici o primejdie, după cum pe vremea aceea Hamlet se juca fără scena finală, în care apare simbolic, în costumul său alb Fortinbras biruitorul prinţ al Norvegiei, venind să încheie cu o rază întunecata poveste de la curtea daneză".), unul din iubiţii Glicheriei Clement o numeşte pe aceasta Glück („ceea ce înseamnă noroc în limba germană", subliniază autorul) şi mărturiseşte „cu vorbe mari şi gesturi largi şi teatrale că norocul lui pe lume a fost ea", nenea Spirache Păsărică e zis Ciupitovschi, „botezat astfel cândva de Urmatecu şi astfel cunoscut de toată lumea, pentru că avea faţa ciupită de vărsat", grecoteiului Panait Potamiani i se zice Pepenoaica etc. În genere, pitorescul şi vivacitatea acestei lumi se răsfrâng în pitorescul şi vitalitatea numelor care o populează. Observaţia cu tentă negativă a lui Eugen Simion referitoare la onomastica romanului proiectat de Ion Marin Sadoveanu spre a-şi completa trilogia dovedeşte că într-adevăr scriitorul miza şi pe expresivitatea acestui „câmp" textual: „Din proiectele romancierului deducem că el ar fi intenţionat să dea o urmare cărţii, în orice caz face fişe pentru personajele deja existente sau altele cu o onomastică bizară: Mihalache Claie Domnului, Corneliu Hadadea, Somnea, Cristache Jijie, Ionescu Bâlbal, Băbună etc."[284]

Felix Aderca
REVOLTE (1945)

Ca şi *Aventurile d-lui Ionel Lăcustă-Termidor*, *Revolte* e un roman care evită cheia gravă, subiectul pretându-se la un tratament satiric – având în colimator defecţiunile justiţiei interbelice româneşti, observate cu un ochi ironic-amar de către protagonistul Ştefan Istrăteanu, căzut fără voie şi fără vină sub incidenţa legii. Acest „studiu de caz" îi permite lui Felix Aderca să etaleze o galerie pestriţă de personaje, respectiv o serie pitorească de nume. Astfel, dacă eroul este numit familiar (şi previzibil) „Fane" (evident de la uzualul „Ştefan"), soţia sa, simplă şi dedicată bucătăreasă din Alexandria, va fi numită, pentru simetrie, „Mili" (de presupus că provine din „Emilia"); patronul morii la care lucrează Fane este „Ion Buştean", contabilul evreu al aceleiaşi mori este

[284] Eugen Simion, op. cit., p. 278.

„Löwenstein", avocatul lui Fane este un anume „Ion Vasile-Voevod", avocatul părţii adverse este apelat cu aceeaşi familiaritate drept „nea Ilarie", „băiat bun"; un judecător de instrucţie poartă numele „Vică Hamei", un magistrat care are „de luptat cu o tiranică aplecare homosexuală" este „Ilie Frunzănescu", prim-procurorul poartă şi el un nume cu rezonanţă comună („Ilie Calchide" – care la un moment dat, dar o singură dată, devine, inexplicabil, „Tradafir Calchide"); dacă prima fiică a protagonistului este botezată fără fasoane „Marina", cea de-a doua nu are (ne)norocul unui nume obişnuit şi devine „Minadora" („Anul următor Mili mi-a pus la cale, spunea, un băiat, pe care voia să-l numească, nu ştiu de ce, Minador. Dar a ieşit tot fată, şi e Minadora."), un judecător de instrucţie rău-voitor poartă o „etichetă" onomastică grăitoare („Rîndoiu") în sensul unei rezonanţe satiric-dramaturgice, dat fiind caracterul său îndârjit şi răzbunător (poate sugera termenul „rând", din expresia „om de rând", sau chiar „rândaş"), grefierul binevoitor, fost căprar pe front, este „Ilie Tabacu", ziaristul corupt şi incompetent (şi care nu-şi semnează articolele defăimătoare) e „I. Miereanu" – iar anonimatul şi insignifianţa personajului este amendată retoric de avocatul protagonistului: „Dar am aflat numele autorului: I. Miereanu. Cine o fi I. Miereanu? Ce însemnătate pot avea părerile unui I. Miereanu? Prin ce fapte sau gînduri s-a deosebit I. Miereanu spre a vorbi ţării şi a ne da lecţii tututora? El simţit această anemie de prestigiu, aşa că a preferat să nu-şi iscălească articolul. S-a ascuns dinapoia prestigiului marelui ziar *Cinci Continente*."; în sfârşit, fiul unui preot, „publicist şi orator înflăcărat în tîrguşorul Podoleni", poartă numele de „Mihai Popescu-Telegari", iar fiica unor evrei Habotnici, Leia pe numele său, îşi uneşte destinul, împotriva propriei dorinţe, cu văduvul înstărit „Ciucă Haimsohn" (şi aici identificăm procedeul mixării unor nume de origine etnică diferită).

Expresivitate, diversitate, sonoritate şi/sau semantism – acestea constituie principalele trăsături ale onomasticii acestui roman care evocă buf, grotesc, ironic o lume degradată moral, dar vie, cel puţin pe potriva numelor purtate.

Bibliografie critică selectivă

*** *Dicţionarul literaturii române până la 1900*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1979
*** *Romanul românesc în interviuri*, I – II, antologie de Aurel Sasu şi Mariana Vartic, Minerva, Bucureşti, 1984-1986
ANGHELESCU, Adrian, *Barocul în proza lui Arghezi*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1988
ARDELEANU, Virgil, *„A urî", „a iubi"*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1971
BADEA, Ştefan, *Semnificaţia numelor proprii eminesciene*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1990
BĂLĂEŢ, Dumitru, *Radu Ionescu – un fiu al fantasiei*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1985
BALOTĂ, Nicolae, *De la Ion la Ioanide*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1974
BALOTĂ, Nicolae, *Opera lui Tudor Arghezi*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1979
BALOTĂ, Nicolae, *Universul prozei*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976
BARBU, Marian, *Romanul de mistere în literatura română*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1981
BODIU, Andrei, *Şapte teme ale romanului postpaşoptist*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2002
BURŢA-CERNAT, Bianca, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate*, Cartea Românească, Bucureşti, 2011
CĂLIN, Liviu, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976
CĂLIN, Vera, *Omisiunea elocventă*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1973
CĂLINESCU, Al., *Biblioteci deschise*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1986
CĂLINESCU, Al., *Perspective critice*, Ed. Junimea, Bucureşti, 1978
CĂLINESCU, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, ediţie îngrijită de Al. Piru, Ed. Albatros, Bucureşti, 1982
CĂLINESCU, George, *Opera lui Mihai Eminescu*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976
CĂLINESCU, George, *Ulysse*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1967
CĂLINESCU, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii*, Ed. Univers, Bucureşti, 1995
CĂRTĂRESCU, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999
CAZIMIR, Ştefan, *Honeste scribere*, Ed. Naţional, Bucureşti, 2000
CERNAT, Paul, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Ed. Art, Bucureşti, 2009
CIOBANU, Nicolae, *Ionel Teodoreanu, viaţa şi opera*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970

CIOCULESCU, Şerban, *Caragialiana*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1987
CIOCULESCU, Şerban, *Prozatori români*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1977
CIOPRAGA, Constantin, *Mihail Sadoveanu. Fascinaţia tiparelor originare*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1981
CORNEA, Paul, *Itinerar printre clasici*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1984
COSMA, Anton, *Romanul românesc contemporan*, I, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1988
COTRUŞ, Ovidiu, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1977
CROHMĂLNICEANU, Ovid S., *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1984
CROHMĂLNICEANU, Ovid S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, ediţie revăzută, I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972
CROHMĂLNICEANU, Ovid S., *Literatura română şi expresionismul*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978
CROHMĂLNICEANU, Ovid S., *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1981
CROHMĂLNICEANU, Ovid S., *Pâinea noastră cea de toate zilele*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1981
DAMIAN, S., *G. Călinescu – romancier. Eseu despre măştile jocului*, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Ed. Minerva, Bucureşti, 1974
GEORGE, Alexandru, *La sfârşitul lecturii*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1973
GEORGE, Alexandru, *Semne şi repere*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1971
GEORGESCU, Paul, *Polivalenţa necesară*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1967
IONESCU, Mariana, *Ochiul ciclopului*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1981
IORGULESCU, Mircea, *Ceara şi sigiliul*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1982
IORGULESCU, Mircea, *Rondul de noapte*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1974
IOVĂNEL, Mihai, *Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2012
ISTRATE, Mariana, *Numele propriu în textul narativ*, Ed. Napoca Star, Cluj, 2000
LĂSCONI, Elisabeta, „Ion sau fiara din abis”, în „Adevărul literar şi artistic”, anul XI, nr. 607, 5 martie 2002
LĂZĂRESCU, Gheorghe, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1983
LOVINESCU, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, I – II, Ed. Minerva, Bucureşti, 1973

LOVINESCU, Vasile, *Al patrulea hagialâc*, Ed. Cartea românească, Bucureşti, 1981
MANCAŞ, Mihaela, *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1983
MANOLESCU, Nicolae, *Arca lui Noe*, ediţia a III-a, Ed. Gramar, Bucureşti, 1998
MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, I, ediţie revizuită, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1997
MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2008
MANOLESCU, Nicolae, *Lecturi infidele*, Editura Pentru Literatură Bucureşti, 1966
MANOLESCU, Nicolae, *Sadoveanu sau utopia cărţii*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976
MARCEA, Pompiliu, *Lumea operei lui Sadoveanu*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976
MICU, Dumitru, *George Călinescu. Între Apollo şi Dionysos*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1979
MIHĂILESCU, Florin, *Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975
MITCHIEVICI, Angelo & STANOMIR, Ioan, *Teodoreanu reloaded*, Ed. Art, Bucureşti, 2011
MORARU, Cornel, *Semnele realului*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1981
MORARU, Cornel, *Textul şi realitatea*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1984
MUREŞANU IONESCU, Marina, *Eminescu şi intertextul romantic*, Ed. Junimea, Iaşi, 1990
MUTHU, Mircea, *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1993
NEGOIŢESCU, Ion, *Analize şi sinteze*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1976
NEGOIŢESCU, Ion, *Istoria literaturii române*, I (1800 – 1945), Ed. Minerva, Bucureşti, 1991
NIŢESCU, M., *Atitudini critice*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1983
PĂCURARIU, D., *Ion Ghica*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1965
PALEOLOGU, Al., *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1978
PAPADIMA, Liviu, *Literatură şi comunicare. Relaţia autor – cititor în proza paşoptistă şi postpaşoptistă*, Ed. Polirom, Iaşi, 1999
PAPAHAGI, Marian, *Cumpănă şi semn*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1990
PAPAHAGI, Marian, *Eros şi utopie*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1980
PÂRVULESCU, Ioana, *Alfabetul doamnelor*, Ed. Crater, Bucureşti, 1999

PETRAŞ, Irina, *Proza lui Camil Petrescu*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981
PETRESCU, Liviu, *Realitate şi romanesc*, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1969
PILLAT, Dinu, *Itinerarii istorico-literare*, ediţie alcătuită, prefaţă şi bibliografie de George Muntean, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978
PIRU, Al., *Garabet Ibrăileanu*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971
PIRU, Al., *Permanenţe româneşti*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1978
POPESCU, Magdalena, *Slavici*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1977
PROTOPOPESCU, Al., *Romanul psihologic românesc*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1978
PROTOPOPESCU, Al., *Volumul şi esenţa*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1972
RAICU, Lucian, *Fragmente de timp*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1984
RAICU, Lucian, *Structuri literare*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973
SIMION, Eugen, *Proza lui Eminescu*, E. P. L., Bucureşti, 1964
SIMUŢ, Ion, *Diferenţa specifică*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1982
SPIRIDON, Monica, *Melancolia descendenţei*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1989
STEINHARDT, Nicolae, *Între viaţă şi cărţi*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1976
ŢĂRANU, Dan, *Toposul marginalităţii în romanul românesc. Vol. I. Dimensiuni ale marginalităţii*, Ed. Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2013
ŢEPOSU, Radu G., *Viaţa şi opiniile personajelor*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1983
ULICI, Laurenţiu, *Confort Procust*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1983
UNGUREANU, Cornel, *Contextul operei*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1979
UNGUREANU, Cornel, *Proză şi reflexivitate*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1977
VÂRGOLICI, Teodor, *Începuturile romanului românesc*, E.P.L., Bucureşti, 1963
VARTIC, Ion, *Spectacol interior*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1977
VIANU, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981
VODĂ CĂPUŞAN, Maria, *Camil Petrescu – Realia*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1988
ZACIU, Mircea, *Lancea lui Ahile*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1980
ZACIU, Mircea, *Masca geniului*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1967
ZACIU, Mircea, *Viaticum*, Cartea Românească, Bucureşti, 1983
ZAMFIR, Mihai, *Cealaltă faţă a prozei*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1988

Cuprins